المكتبة الفلسفية

مفهوم العبث بين الفلسفة والفن

د. حسن حماد



مفهوم العبث
بين
الفلسفة والفن

د / حسن حماد

مفهوم العبث

بين الفلسفة والفن



مفهوم العبث
بين
الفلسفة والفن

د/حسن حماد



القاهرة - مصر

www . elkalema . com

Info@elkalema.com

الجمع والإعداد في مكتبة دار الكلمة

تصميم الغلاف : چوزيف يؤنس

رقم الإيداع : ٩٩٤٤ / ٢٠٠٢

I.S.B.N. 977-6010-51-2

First Published in 2002

الإهداء

مازلت حتى هذه اللحظة
أتذكر أطياف تلك الأمسيات
الجميلة الرائعة التي جمعتنا معه.
مازالت ملامح وجهه الحزين
الحالم محفورة بوجداني.
ومازالت كلماته المنسوجة
من نيران القلق ولهيب التوتر
باقية بذاكرتي.
كان يردد دائماً : أن الحياة عبث
ولم أكن أصدقه، فلقد كان
القلب عامراً بالأماني والنفس
هائمة في ملكوت الحلم.
لكن، عندما غادرنا في لحظة خاطفة
وغياب دون عودة.
أدركت ساعتها صدق
كلماته .. وتيقنت بأن
كل شئ وأي شئ عبث
إلى الأستاذ الفنان والإنسان
إلى د. رجاء عيد .. إلى
روحه الطاهرة الشفافة
أهديه بعضاً مما منحنا.

حسن حماد

المحتويات

الإهداء 5
المقدمة ٩
مدخل حول: العلاقة بين اللامعقول والعبث ١٥
تمهيد ١٧
أولاً: معنى اللامعقول ١٧
ثانياً: جدل العقل واللاعقل ٢٠
ثالثاً: حقيقة الموقف العبثي ٢٣
هوامش المدخل ٢٧
الفصل الأول: التحليل الوجودي للعبث ٢٩
تمهيد ٣١
أولاً: إنكار الإله (اللامعيارية) ٣٢
ثانياً: وجود مهمل وبلا مبررات (اللامعنى) ٣٩
ثالثاً: الموت: لا جدوى الفعل الإنساني (الخواء) ٤٣
هوامش الفصل الأول ٤٧

الفصل الثاني: المسرح العبثي ٥١
تمهيد ٥٣
أولاً: معنى المسرح العبثي ٥٤
ثانياً: أسلاف العبث ٥٥
ثالثاً : قضايا وأبعاد الدراما العبثية ٦٢
رابعاً : الأدب الوجودي وعلاقته بدراما العبث ٦٩
هوامش الفصل الثاني ٧٧
الفصل الثالث: العبث في الفن الروائي
رواية .. ثرثرة فوق النيل نموذجاً ٨١
تمهيد ٨٣
أولاً: معنى العبث في رواية الثرثرة ٨٥
ثانياً: مستويات العبث ٨٦
ثالثاً : لعنة الدوار والدوران ١٠١
رابعاً : حكمة المساطيل ١٠٣
خامساً : سر الجوزة ١٠٦
سادساً : تفاهة وضحالة الوضع البشري ١٠٩
سابعاً : الخلاص من العبث ١١١
هوامش الفصل الثالث ١١٩
الخاتمة: تأكيد الحس العبثي ثم نفيه ١٢٥
هوامش الخاتمة ١٣١

المقدمة

برغم أن موضوع العبث * يعد من الموضوعات التي فرضت نفسها على مسرح الفكر المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية، إلا أن فكرة العبث لها تاريخ قديم جداً، ربما يعود إلى «سفر الجامعة»، حيث نجد نصاً مطولاً فيه تساؤلات فلسفية حائرة حول مدى جدوى معاناة الإنسان: آماله الخائبة، أحلامه الضائعة، تصوراته القاصرة، مساعيه المجهضة، ذكرياته وآثاره الممحوة من ذاكرة التاريخ. وليس هذا فحسب بل أن النص يتناول العبث القائم في بنية الوجود: الشمس التي مازالت تشرق منذ ملايين السنين، البحر الذي مازال يمضي في سيره المعهود، الدوران السأم لحركة الأشياء ولحركة الكواكب. كل هذا في مقابل عجز الإنسان عن الفهم أو التفسير!

يقول العهد القديم: «باطل الأباطيل الكل باطل. ما الفائدة للإنسان من كل تعبه الذي يتعبه تحت الشمس. دور يمضي ودور يجئ والأرض قائمة إلى الأبد. والشمس تشرق والشمس تغرب وتسرع إلى موضعها حيث تشرق. الريح تذهب إلى الجنوب وتدور إلى الشمال. تذهب دائرة

---

* تذكر الموسوعات المختلفة أن كلمة عبث ABSURD معناها: الشئ السخيف، اللامعقول، النشاز المثير للضحك وللأسى معاً، كما تعني أيضاً فقدان المعايير، غياب المعنى، اللاجدوى.

دوراناً وإلى مداراتها ترجع الريح. كل الأنهار تجري إلى البحر والبحر ليس بملآن. إلى المكان الذي جرت منه الأنهار إلى هناك تذهب راجعة. كل الكلام يقصر. لا يستطيع الإنسان أن يُخبر بالكل. العين لا تشبع من النظر والأذن لا تمتلئ من السمع. ما كان فهو ما يكون والذي صُنع فهو الذي يصنع فليس تحت الشمس جديد. إن وُجد شئ يقال عنه أنظر هذا جديد. فهو منذ زمان كان في الدهور التي قبلنا. ليس ذكر للأولين. والآخرون أيضاً الذين سيكونون لا يكون لهم ذكر عند الذين يكونون بعدهم».

(العهد القديم، سفر الجامعة، الأصحاح الأول الآيات من ٢ ـ ١١).

إن مضمون هذا النص يتجاوب مع رؤية الوجودية للعبث خاصة عند الفليسوف الوجودي الفرنسي «ألبير كامو» ومع ذلك فلا ينبغي أن يغيب عنا فارق جوهري بين الإثنين وهو: أن الغاية التي يبتغيها النص الديني هنا هي إظهار عجز الإنسان وضعفه وتفاهته وحقارته أمام قوة الإله، والبرهنة على أن الرب يمنح عباده المعاناة ليختبرهم أو يمتحنهم، لأنهم لا يختلفون عن البهائم، أو كما يقول النص: **«... إن الله يمتحنهم ليريهم أنه كما البهيمة هكذا هم. لأن ما يحدث لبني البشر يحدث للبهيمة وحادثة واحدة لهم. موت هذا كموت ذاك ونسمة واحدة للكل فليس للإنسان مزية على البهيمة لأن كليهما باطل. يذهب كلاهما إلى مكان واحد. كان كلاهما من التراب وإلى التراب يعود كلاهما».**

(العهد القديم، سفر الجامعة، الأصحاح الثالث الآيات ١٨ ـ ٢٠)

الأمر بلا شك يختلف تماماً في الفكر الوجودي عن الفكر الديني، فالوجودية تريد أن تحرر الإنسان وتصل به إلى مصاف القداسة.

إن سؤال العبث ليس وليد القرن العشرين، ليس مسألة تخص الإنسان المعاصر وحده، فالعبث شأنه شأن كل المشكلات الوجودية يرتبط بوجود الإنسان في العالم، وليس بحقبة زمنية دون أخرى، ولذلك

فإن أسئلة مثل: ماذا تعني الحياة؟ ماذا يعني الميلاد؟ ماذا يعني الموت؟ ماذا يعني الوجود؟ ماذا يعني العدم؟ ماذا يعني المكان؟ ماذا يعني الزمان؟ ماذا يعني الإنسان؟ ثم ما قيمة هذا الوجود؟ ما هدفه؟ ما غايته؟ ما مغزاه؟ ما غرضه؟

مثل تلك الأسئلة، وغيرها سألها من قبل بشر كثيرون قبلنا، سألها أجدادنا الأوائل، سألها أناس من مشارب مختلفة: المغامرون، الفاتحون، العاشقون، المبدعون، سألها الشعراء والفلاسفة والمتصوفة. سألها «سيزيف» وهو يحمل صخرته صاعداً إلى أعلى الجبل، وتتدحرج الصخرة، فيعاود سيزيف المحاولة دون توقف، دون استسلام، دون يأس، دون أمل! الصخرة مازالت تتدحرج، وسيزيف مازال ينتظر صخرته حتى تسقط ليحملها من جديد. لحظات الزمن مازالت تتوالى: ماضي، حاضر، مستقبل، وسيزيف لا يدري هل هو شاخص في الزمن الماضي، أم الحاضر، أم المستقبل، أم أنه خارج الزمن، أم أنه يحيا في وهم صيرورة الزمن؟ يبدو أن سيزيف سيظل صامتاً صامداً حتى تخور قواه، ويسقط إلى جانب الصخرة جثة هامدة!

ماذا تعني الحياة، ما قيمتها، ما معناها، ما هدفها؟ أسئلة لا تنتهي سألها أناس من قبلنا وسيسألها أناس يأتون بعدنا بآلاف السنين، وربما بملايين السنين، أسئلة ستظل تعاود الظهور على مسرح الحياة ولن تختفي إلا بنهاية تلك الحياة.

إن هذا البحث هو محاولة للإجابة عن تلك الأسئلة، وهي إجابة تستوحي آراء الفلاسفة والأدباء الذين شغلتهم أزمة الوجود الإنساني. وليس هناك أكثر من فلاسفة الوجودية إنشغالاً بمثل هذه الهموم الفكرية. ولذلك فإن هذا البحث ـ كما يتضح من عنوانه ـ معنى بمناقشة مفهوم العبث في الفكر الوجودي المعاصر، وكذلك في الفن العبثي. والمقصود بالفن العبثي في سياق هذه الدراسة نوعان من الفن: الدراما والرواية. والواقع أن دراما العبث بدأت كظاهرة من ظواهر الحرب

العالمية الثانية، ثم صارت فيما بعد تياراً فنياً له مكانته وله كتابه ونقاده ومريديه. وفي هذا الكتاب سوف نتوقف عند بعض زعماء المسرح العبثي خاصة «صموئيل بيكيت»، و«أوجين يونسكو» وهما من أهم وأعمق كتاب العبث من وجهة نظري.

ولأن الأدب الوجودي كثيراً ما يختلط في ذهن القارئ بدراما العبث، لذلك فقد خصصنا جزءاً من الفصل الثاني لمناقشة الحدود التي يلتقي فيها هذا النوع من الأدب مع دراما العبث.

أما فيما يتعلق بالفن الروائي، فقد اتخذنا من رواية : «ثرثرة فوق النيل» لنجيب محفوظ نموذجاً للحديث عن العبث في الفن الروائي. ونجيب محفوظ بلا شك ليس غريباً على الفكر الفلسفي بشكل عام وعلى الفكر الوجودي بشكل خاص، ورواياته تطرح العديد من الأسئلة الفلسفية والميتافيزيقية التي تتطلب جهود الكثير من الباحثين. ورواية ثرثرة فوق النيل تتصدى مباشرة لمناقشة موضوع العبث من حيث : معناه، مستوياته، دلالاته. وبهذا المعنى فإن الرواية ليست مجرد ثرثرة مسلية أو تافهة، بل هي ثرثرة جادة فيها عمق الرؤية وقيمة الحكمة. ومن هذا المنظور، فإن قراءتنا للرواية لن تحفل بالأبعاد السياسية والاجتماعية لها وسوف تركز فقط على الأبعاد الفلسفية والذهنية لأبطالها.

وحتى تكون صورة هذا الكتاب متكاملة، لذلك فقد آثرنا أن تكون الخاتمة إجابة عن السؤال التالي: هل يمكن للإنسان أن يحتمل العيش في ظل العبث؟ بعبارة أخرى، لو سلمنا بأن الحياة عبث، فهل يمكن لنا أن نتخذ منه قاعدة للسلوك أو للفعل؟ هل العبث يصلح لأن يكون مثلاً أعلى أو قيمة نؤسس عليها فعلاً إيجابياً؟

إن الأسئلة بالطبع لا تنتهي. ومثلما لا يوجد أسئلة نهائية، لا يوجد أيضاً أجوبة نهائية. والأجوبة المطروحة في هذا الكتاب لا تعكس فقط

المواقف الخاصة بأصحاب الفكر الوجودي والفن العبثي، ولكنها تعكس أيضاً رؤية المؤلف وموقفه من تلك الآراء، وهي في النهاية رؤية، مجرد رؤية تحمل كل ما تحمله رؤى البشر من قصور ومحدودية.

بقيت كلمة أخيرة في هذه المقدمة، وهي أن هذا الكاتب هو صرخة احتجاج ضد كل هؤلاء ممن يهللون لموت المذاهب والأفكار، ويعلنون في نشوة بلهاء أن الوجودية ماتت، وأن المسرح العبثي قد انتهى، وأن أسئلة الميتافيزيقا قد ولى زمانها. ولا أدري كيف تموت الأفكار أو كيف يموت الإنسان !

إن سؤال العبث ليس سؤال الأمس، وليس شيئاً ينتمي إلى الماضي، بل انه سؤال الإنسان في كل زمان ومكان. وفي زماننا الغريب الذي اختلطت فيه الأوراق وتضاربت المعاني واختفت المعايير وضاع كل شئ في لا شئ يعاود سؤال العبث الظهور مرة أخرى على المسرح الفكري. إن سؤال العبث هو في نفس الوقت سؤال المعنى، معنى هذا الوجود. وكاتب هذه السطور يعذبه سؤال المعنى، وهو يحاول عبر هذا الكتاب أن يتوسل ويتسول شيئاً من هذه الإجابة لدى بعض الفلاسفة والأدباء ممن أعيتهم أسئلة العبث ودوختهم دروب المعنى.

د. حسن حماد

صيف ٢٠٠٢

مدخل حول

العلاقة بين اللامعقول والعبث

تمهيد:

اعتاد معظم الباحثين سواء في مجال الفلسفة أو الفن أن يستخدموا كلمة اللامعقول كمرادف لكلمة العبث. على اعتبار أن العبث كما يفهم من الوهلة الأولى هو المنافي للعقل، أو الذي لا يقبله العقل ورتبوا على ذلك أن اللامعقول والعبث شئ واحد. ولكن تُرى هل حقاً اللامعقول هو العبث، هل القول بعجز العقل، أو التسليم بفشله في الوصول إلى بعض الحقائق يبرر القول بأن العالم عبث؟

أننا كي نجيب عن هذا السؤال بالسلب أو الإيجاب، علينا أولاً: أن نوضح ماذا يعني اللاعقل، أو النزعة اللاعقلانية، وما هي تجليات ودلالات تلك اللاعقلانية في التاريخ الإنساني، ثم بعد ذلك نبين ماذا يعني العبث، وما هي العلاقة بينه وبين اللامعقول؟

أولاً: معنى اللامعقول

يعتبر إصطلاح اللامعقول من المصطلحات الشائكة في مجال تاريخ الأفكار، لأنه يذكر في مناسبات متعددة، وفي سياقات متنوعة. وبشكل عام يمكن لنا أن نزعم أن المصطلح يرد بصورة أساسية في ثلاث سياقات:

١ ـ السياق الإبستمولوجي أو المعرفي، وهنا تستخدم الكلمة لنشير إلى كافة الاتجاهات والتيارات الفكرية والفلسفية التي تناصب العقل العداء، أو تستبعده من دائرة اهتمامها، أو تسلم بعجزه عن الوصول إلى الحقيقة، مثل معظم الاتجاهات الصوفية أو اللاهوتية أو الرومانسية أو الارتيابية.

٢ ـ السياق السياسي، وفي هذا المجال تشير الكلمة إلى بعض الاتجاهات السياسية التي تستند إلى خلفية ميثولوجية، أو تقوم على منظومة من الأفكار الغيبية والخرافية، مثل: الأيديولوجيات القومية والعرقية، خاصة الاتجاه الفاشستي الذي يقوم على بعض المبادئ مثل : عبادة الزعيم، تقديس الأمة، تهميش أو إلغاء دور العقل في مقابل التركيز على العاطفة، استخدام كافة الأساليب الديماجوجية (أي الدعاية السياسية الكاذبة)، مخاطبة الغرائز والشهوات البدائية لدى الجماهير * .

٣ – السياق الحضاري، وفي هذا السياق تدل كلمة اللامعقول على مرحلو معينو في تاريخ الحضارة الإنسانية كانت سابقة للمرحلة العلمية، وهي مرحلة الفكر السحري ـ الأسطوري. وهي مرحلة تميزت بسيادة العناصر الخيالية والغيبية والفيتشية.

والواقع أن كلمة اللاعقلانية ـ كما يذهب جورج لوكاتش في كتابه «تدمير العقل» ـ كلمة حديثة نسبياً فقد ظهرت للمرة الأولى في «وجيز تاريخ الفلسفة» حيث يظهر اسم «شلنج» و«شوبنهور» في فقرة واحدة بعنوان : «ميتافيزيقا اللاعقلانية» (١).

ويذكر لوكاتش في معرض حديثه عن تحطيم العقل عدة ملاحظات هامة يمكن أن نوجزها فيما يلي :

١ ـ أن اللاعقلانية هي شكل من أشكال الردة. بمعنى أنها تكون دائماً بمثابة رد فعل مضاد للتطور الإنساني [٢].

٢ ـ اللاعقلانية في السياق الفلسفي تولد من خلال تراجع الفيلسوف أمام معضلة جدلية ترتبط بروح العصر، أو بعبارة أخرى اللاعقلانية هي نوع من هزيمة العقل أمام أسئلة عصره [٣].

٣ ـ تولد اللاعقلانية عقب الأزمات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفلسفية الكبرى التي تفجر مشاعر الإحباط واليأس داخل الإنسان، وتضعف من ثقته بنفسه وبملكاته العقلية. [٤]

٤ ـ إن مسألة نفي العقل أو تأكيده ليست مسألة ثقافية أو فلسفية فحسب، وإنما ترتبط بالأساس المادي للمجتمع فكل موقف نتخذه من العقل يبدأ من الحياة إلى الفلسفة وليس من الفلسفة إلى الحياة. «المواقف المعادية للعقل لها سبب موضوعي يجب أن يُبحث في سير التطور التاريخي والاجتماعي، وسبب ذاتي يتصل بموقع هذا الفرد أو ذاك. المسألة هي أن نعلم ما إذا كان ينحاز لعالم يموت ويوشك على الاختفاء أو لعالم جديد قيد الولادة [٥].

وعلى الرغم أن الاهتمام بكتابة تاريخ العقل البشري يطغي على الاهتمام بتاريخ اللاعقلانية، إلا أن موسوعة تاريخ الأفكار تذكر في مادة اللاعقلانية قائمة طويلة لمذاهب وشخصيات متنوعة تنتمي بصورة أو بأخرى للاعقلانية مثل: أفلاطون، النزعة السوفسطائية، مالبرانش، باسكال، شلنج، جورج سمل، برجسون، كيركيجورد، شوبنهور، نيتشه، جبريل مارسيل، هيدجر، فرويد، أصحاب التيارات الرومانسية (وليم بليك، نوفاليس، هيلدرلين، ماكس شيلر)، بعض التيارات الفنية خاصة الحركة السوريالية التي اتخذت موقفاً شديد العداوة من العقل ومن بديهيات المنطق [٦].

عموماً لسنا بحاجة إلى الوقوف عند التفاصيل العامة أو الدقيقة

للموقف اللاعقلي عند تلك الشخصيات والتيارات السابقة، لأن ذلك يحتاج لبحث مستقل، وأيضاً يخرج بنا عن حدود موضوعنا. ويكفي أن نشير في نهاية هذا الجزء إلى أن المناسبات التي تستخدم فيها كلمة اللاعقلانية عادة ما تعني: نفي العقل، عجز العقل، غياب العقل، إلغاء العقل، تغييب العقل.. وغيرها من الكلمات والمعان التي نستدل من خلالها على إقصاء أو استبعاد العقل من دائرة الإبستمولوجيا، وكذلك من عالم الحياة اليومية وكافة المجالات الإنسانية.

ثانياً: جدل العقل واللاعقل

متى دخل أول لاعقل التاريخ؟، متى ظهرت أول نزعة ضد العقل؟، متى يبدأ تراث اللاعقلانية؟ الحق إن تاريخ نفي العقل يترافق تقريباً مع تاريخ تأكيد العقل. وإذا كان علماء الأنثروبولوجيا يذهبون إلى أن السحر والأسطورة هما ما يشكل أفق التفكير في بداية المغامرة الإنسانية الأولى، وأن الخرافة هي التي كانت لها الكلمة الأولى في فجر التاريخ، فإن ذلك لا يبرر لنا القول بأن العقل قد غاب عن تلك الحضارات القديمة. فالعقل البشري ليس مجرد آلة سابقة التكوين أو مكتملة النمو، وربما يكون التفسير الجدلي لعلاقة العقل بالحضارة هو أنسب الطرق لفهم صيرورة التطور البشري. فالعقل البشري هو وسيلة الإنسان للرقي والتطور، ولكنه أيضاً لا يتطور بمعزل عن كافة المفردات التي تشكل الواقع الحضاري للإنسان: كالبيئة، المناخ، الأدوات، اللغة، العادات والتقاليد، الفن.. إلخ.

وعلى هذا النحو فإننا لا يمكن بسهولة أن نستنتج من ملاحظة نمط التفكير البدائي (سواء في المجتمعات القديمة، أو لدى بعض القبائل البدائية التي مازالت تعيش على هامش الحضارات المعاصرة) أي نوع من أنواع التفكير اللاعقلي لسببين: الأول، هو أن اللاعقلانية لا يمكن فهمها إلا إزاء العقلانية السابق إقامتها، الثاني، هو أنه لا يوجد تراث للاعقلانية مثل تراث العقلانية، ذلك لأن اللاعقلانية هي مجرد تمرد على

العقل [٧].

ولأن فجر التاريخ يمثل إلى حد ما مرحلة ما قبل العقل، لذلك فليس من المجدي أن نتحدث عن أي نزعة لاعقلانية في تلك المرحلة، ومن ثم فإن الحديث عن البعد اللاعقلاني في التجربة الحضارية يرتبط بمرحلة أكثر تقدماً في تاريخ الإنسان. ربما يمكن التأريخ لهذه المرحلة بنشأة الفلسفة، تلك الفلسفة التي حاولت أن تفسر الوجود والعالم والطبيعة تفسيراً عقلياً محضاً استناداً إلى الواقع التجريبي أو إلى مبادئ العقل دون اللجوء إلى الأسطورة. ومنذ عصر الفلسفة اليونانية صار الحديث عن اللاعقل ممكناً ومباحاً ومشروعاً، وبالتالي صار بالإمكان أن نميز بين التفكير السحري الغيبي والتفكير العقلي المنطقي.

وبرغم أن ظلال التفكير الأسطوري لم تختف تماماً من تأملات هيرقليطس وسقراط وأفلاطون، إلا أن أرسطو استطاع إلى حد كبير عبر منطقه الصوري - الذي كان يعد ثورة في عصره - أن ينقي التفكير الفلسفي من كافة شوائبه السحرية والأسطورية، لكن نهاية هذا المنطق كانت على أيدي رجال الدين في العصور الوسطى، الذين أحالوا هذا المنطق إلى لاهوت لتبرير وتأييد النظام القائم، ومن ثم فقد تحول المنطق الصوري إلى منطق لاعقلي، خاصة إذا ما قورن بالمنطق الاستقرائي الذي ابتدعه فرنسيس بيكون، أو المنطق الاستقرائي الذي أسسه رينيه ديكارت، أو المنطق الجدلي الذي أحياه وطوره فريدريك هيجل، ومن بعده كارل ماركس والماركسيون الجدد.

من هذا المنظور نصل إلى نتيجة مؤداها: لا يوجد قوانين مطلقة وثابتة للعقل، وبالمثل لا يوجد منطق أحادي للتفكير. وهذا الاستنتاج يجعل من فكرة وجود عقل متجانس ومتكامل أمراً مستحيلاً. ومع ذلك فإن الحديث عن اللاعقلي سيبدو أكثر منطقية وأدنى إلى الصواب مع مطلع العصر الحديث بالذات، حيث صار العقل البشري هو الإله الجديد الذي تخضع له كل الحقائق، وتسبح بحمده كل الكائنات، ولا تستعصى

عليه أي معجزات. هذا العقل الفاتح، المغامر، الثائر، المستبد استطاع أن يسيطر على مجريات الحياة الثقافية والسياسية والاجتماعية في أوربا، بل حاول أن يفرض سيطرته على ثقافات الشعوب الأخرى سواء في الشرق أو الجنوب.

هذا العقل الجديد ما كان ليقبل أبداً أي سلطة تعارضه سواء سلطة الدين أو الأسطورة أو الوجدان، ولذلك صمت صوت الوحي، وخفت صوت الوجدان وصوت الحدس الصوفي إلى أقل حد ممكن. ولم تكن محاولات بعض المفكرين للانتصار للوجدان على حساب العقل سوى محاولة بائسة ويائسة لم يكتب لها النجاح سوى في دنيا الفن والأدب، بوصفهما المجال المناسب للتعبير عن تلك المشاعر الوجدانية.

غير أن ثورة العقل الحديث قد وجدت نوعاً من الثورة المضادة، التي قام بها أحياناً فلاسفة ينتمون لحزب العقل نفسه، مثل «هيوم» الذي وجه أعنف الضربات للعقل، حيث يذهب في رسالته عن «الطبيعة الإنسانية» إلى أننا نتعرف على العقل كما نتعرف على المادة من خلال الإدراك الحسي، فليس هناك حقيقة مستقلة يمكن إدراكها بداخلنا تُسمى العقل، وإنما ما ندركه هو فقط مجموعة أفكار منفصلة وذكريات ومشاعر.. إلخ، أما العقل كجوهر مستقل فلا وجود له. كذلك كان نقد هيوم لمبادئ العلية والاستقراء والإطراد بمثابة نقد غير مباشر لأروع انتصارات العقل، أعني السيطرة على العالم والطبيعة عن طريق العلم.

ثم استكمل «كانط» تلك الثورة المضادة عندما أعلن أن الممكن الوحيد أمام العقل هو عالم الظواهر، وأن العقل لا يستطيع أن يصل إلى عالم الشئ في ذاته، وبذلك فقد رسم حدوداً لا ينبغي للعقل أن يتجاوزها.

ومع ذلك فإن هذه الثورة المضادة لم تستطع أن تنال من سلطة العقل، إذ واصل هذا العقل الفاتح انتصاراته، بل وسعى بكل قوة لأن يتحقق أو يتجسد كحقيقة تاريخية من خلال الثورة الفرنسية التي قامت

من أجل حرية الإنسان وكرامته. لكن بعد أن تفجرت الأحداث الدامية خلال الثورة، وبعد هزيمة «نابليون»، وقيام الحلف المقدس، وبعد أن أخفقت الأحلام الإنسانية للثورة، بدأت القوى الرجعية في استعادة مراكزها ومواقعها من جديد، وبالتالي بدأ تيار اللاعقلانية يقوى ويشتد، ووجد في تيار الرومانسية وشعرائها ومفكريها حليفاً ومطية في بعض الأحيان. وكان الطريق ممهداً للقوى الرجعية الفكرية والسياسية والدينية أن تكسب جولتها الأخيرة مع العقل، وأن تجد في الميثولوجيا والغرائز والمشاعر ضالتها المنشودة (٨).

ولقد كان إخفاق الثورة الفرنسية اعترافاً بهزيمة العقل، وإيذاناً بالتراجع عن المبادئ الثورية، وحنيناً للعودة إلى أحضان الأفكار الغيبية، ونذيراً بانفتاح أبواب الجحيم وخروج كافة الاتجاهات الرجعية واللاعقلانية من جحورها القديمة.

وقد بلغت تلك القوى اللاعقلانية ذروة انتعاشها مرة أخرى على أثر هزيمة الأحزاب الاشتراكية في ألمانيا وأوربا وتولي «هتلر» السلطة عام ١٩٣٣، وما أعقبه من انتعاش لكافة الأنظمة الفاشستية في أوربا، ثم توقيع اتفاق هتلر - ستالين في ٢٢ أغسطس عام ١٩٣٩، ثم اندلاع الحرب العالمية الثانية التي كانت بمثابة أكبر هزيمة مُني بها العقل الحديث. إنها نهاية عصر، وبالنسبة لكل هؤلاء الذين آمنوا بالعقل تعد يأساً عميقاً.

وهكذا فإن اللامعقول لا يمكن أن يفهم إلا في مقابل المعقول، وإذا أخذنا بمعيار المنطق الجدلي فإن اللامعقول هو إفراز المعقول. فالعقل واللاعقل يتقاسمان تاريخ الفلسفة، ويتنازعان تاريخ الحضارة الإنسانية.

ثالثاً: حقيقة الموقف العبثي

بعد هذه الرحلة القصيرة في أعماق اللامعقول، مازال السؤال يتردد: هل اللامعقول هو العبث؟ هل كافة الاتجاهات الصوفية والارتيابية

والحدسية والفاشية والغيبية والميثولوجية تنتمي لفكرة العبث؟ هل تلك الاتجاهات وغيرها تنظر إلى وجودنا في العالم على أنه سخيف وبلا تبرير وبلا معنى. بكلمة واحدة هل تلك الاتجاهات تستنتج من نفيها للعقل أن العالم يفترسه الخواء والعبث؟

الحق أنه من التعسف الشديد أن نساوي بين مفهوم اللامعقول ومفهوم العبث.. فإذا كان اللامعقول يرتبط بكافة التصورات الصوفية والسحرية والأسطورية، أو حتى يرتبط بعجز العقل ومحدوديته، فإن هذا لا يعني أن نسارع بالقول بأن مثل هذه التصورات تقول بالعبث، بل على العكس فإن النزعات الصوفية والأيديولوجيات الدينية أبعد ما تكون عن الاعتراف بالعبث الوجودي، فهي إذا كانت تنفي العقل أو تلغيه، فإنما تفعل ذلك لصالح الوحي والنص الديني، ومع ذلك فهي لا تستنتج أبداً من نفي العقل بأن هذا الوجود سخيف أو أنه زائد عن الحاجة، بل على العكس تماماً أنها تتقبل الواقع وتعترف بمشروعية الوجود ومنطقية الحياة.

أما الاتجاهات التي تقول بعجز العقل أو فشله في إدراك الحقائق والوصول إلى اليقين، مثل أصحاب الشك المذهبي واللاأدريين، فإنهم لا يتخذون من ذلك ذريعة لرفض وجودهم وللاعتراض على مجيئهم للحياة، بل ربما يتخذون من ذلك مبرراً لأن يعيشوا أكثر مما يفكروا أو أن يكونوا أكثر مما يوجدوا.

من كل هذا نصل إلى أن اللامعقول ليس هو العبثي. فالموقف العبثي ليس موقفاً إبستمولوجياً فحسب ولكنه موقف أقرب إلى الأنطولوجيا والأكسيولوجيا. ويبدو أن «البير كامو» الذي يرتبط اسمه بفكرة العبث لا ينجو من هذا الخلط بين فكرة اللامعقول وفكرة العبث، ففي كتابه «أسطورة سيزيف» يلجأ كامو إلى حيل منطقية قديمة وتقليدية من أجل البرهنة على عقم المنطق. ويفرد عدداً من الصفحات لإثبات محدودية وتناقض العقل البشري، وعجز كل من العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية

عن حل مشاكل الإنسان (٩).

وينتقل كامو دون تبرير مقنع من إثبات لا معقولية العالم إلى الاعتراف بعبثيته، إذ يقول: «لقد قلت أن العالم عبث، ولكني كنت متسرعاً جداً. إن كل ما يقال عن هذا العالم إنه ليس معقولاً في ذاته. لكن العبث هو مواجهة هذا اللامعقول، والشوق الجامح للوضوح الذي يتردد صداه في القلب الإنساني» (١٠).

والواضح من هذا النص السابق أن موقف كامو من تحديد مصطلح العبث فيه قدر من التردد وعدم الوضوح والإلتباس، فهو أحياناً يقول عن العالم أنه عبث، وأحياناً يصفه باللامعقول. ثم أحياناً يصف العبث على أنه خيبة أمل العقل في الاستحواز على الحقيقة، أو كما يقول أن العبث: «يولد من هذا التقابل بين الحاجة الإنسانية واللامعقولية الصامتة للعالم» (١١).

وفي مناسبات أخرى يتحدث عن الموقف العبثي باعتباره علاقة تنافر بين الإنسان والعالم، علاقة أقرب إلى العلاقات العاطفية، لكنها علاقة تقوم على الكراهية وليس على الحب (١٢).

إن كامو الفنان يتصارع مع كامو الفيلسوف، لذلك لا يوجد اتساق أو تماسك في نظرة كامو للعبث، فبرغم أنه يؤسس العبث على قاعدة ابستمولوجية، إلا أنه عندما يتحدث عن الحوائط العبثية، أو العقبات التي تقف في طريق تناغم الإنسان مع عالمه يذكر: الطابع الآلي للحياة اليومية، الزمن، غرابة الأشياء، سخف ومجانية الوضع الإنساني، الموت (١٣).

والملاحظ على هذه الحوائط العبثية أنها لا تنتمي إلى مجال الإبستمولوجيا، وإنما يغلب عليها الأبعاد الأنطولوجية والأكسيولوجية والسيكوجية للتجربة البشرية. فالطابع الآلي للحياة اليومية أو السأم مسألة نفسية تماماً. أما الزمن والموت فهما أمران أنطولوجيان. أما

غرابة الأشياء، وسخف الوضع البشري ومجانيته فهما مسألتان ترتبطان بأبعاد أكسيولوجية وسيكولوجية متشابكة.

على أية حال فلا بأس من أن يكون العبث نوعاً من المواجهة بين الفرد وعالمه، فليس العالم هو العبثي، وليس الإنسان، ولكن العبث هو غياب التطابق بين الإثنين، إنه الوعي القلق الخاص بالإنفصال بين الفرد وعالمه (١٤). لكن مع ذلك نرفض التسليم بفرضية كامو: أن الأساس الإبستمولوجي وحده هو مصدر العبث. فليس العبث مجرد موقف فكري فحسب، وإنما هو موقف متبرم من هذا العالم، موقفه تكلله مشاعر السخط والتمرد تجاه واقعة وجود الإنسان، الشعور بأن هذا الوجود ليس فيه ما يبرره، وليس لديه ما يمنحه للإنسان سوى المعاناة والموت.

والعبث بهذا المعنى الأخير لا يرتبط في رأينا بالبير كامو وحده وإنما يرتبط بشخصيات وجودية أخرى، لذلك سوف نخصص الفصل الثاني من هذه الدراسة لمناقشة التحليل الوجودي للعبث.

(*) في تحليل موقف التيارات السياسية العنصرية من العقل، أنظر: أديب ديمتري، نفي العقل، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٣ . وللمزيد من التفاصيل حول المبادئ التي تقوم عليها النازية، أنظر: وبالهالم رايخ وآخرين: دراسات في الفاشية، ترجمة جوزيف سماحة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٣ . الفصلين السادس والسابع.

(١) جورج لوكاتش: تحطيم العقل، الجزء الأول، ترجمة الياس مرقص، دار الحقيقة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣، ص ٧٤ .

(٢) المرجع السابق، ص ٨٠

(٣) المرجع السابق، ص ١١٠

(٤) المرجع السابق، ص ٩٨

(٥) المرجع السابق، الجزء الرابع، ص ١٢٥

(٦) Dictionary of The History of Ideas, Vol. II Charles Scribner's,Sons, New York, 1973, pp. 635-638.

(٧) Ibid, p. 635.

(٨) أديب ديمتري، المرجع المذكور، ص ٧٠

(٩) Albert Camus: The Myth of Sisyphus and Other Essays, Tranlated From The French by Justin O'Brien, Vintage Books, New York, 1955, pp. 12-21.

(١٠) Ibid: p. 16.

(١١) Ibid: p. 21.

(١٢) Ibid: p. 16.

(١٣) Ibid: pp 8-12.

(١٤) Thomas Hanna: Man In Revolt, P 353 In: Existential Philosophers: Kierkegaard To Merleau - Ponty, Ed By G.A Schrader, McGraw-Hill Book Company, New York, 1967.

الفصل الأول

التحليل الوجودي للعبث

تمهيد

يكاد يلتقي معظم فلاسفة ـ خلاصة الملحدين منهم ـ حول قضية عبث هذا الوجود الذي يحاصرنا: الطبيعة، الزمان، المكان، الأشياء، الآخر، مفردات الواقع الاجتماعي، العادات، التقاليد، الأنظمة، القوانين، المواثيق، التاريخ، الماضي، الحاضر، المستقبل، أنا نفسي.. كل شئ وأي شئ يمكن أن يتحول في لحظة خاطفة إلى شئ سخيف، بلا معنى، بلا تبرير، بلا قيمة. ومع ذلك فإن فلاسفة الوجودية يختلفون فيما بينهم في طريقة فهمهم للعبث، وفي تحديد الدواعي أو البواعث التي تؤدي إليه، وبالمثل فهم يختلفون في أسلوب التعبير عنه، فبينما يستخدم كامو كلمة العبث بطريقة مقصودة، يستخدم سارتر كلمة «الغثيان» للتعبير عن تجربة مشابهة، ويستخدم هيدجر عبارة «الوجود المهجور» أو «الملقى هناك» لوصف وجود الإنسان في العالم. وبالطبع هناك كلمات أخرى ترد في سياق الفكر الوجودي وتدل على معنى العبث مثل: النبذ، فقدان المعايير، الوحشة، فقدان الانتماء، القطيعة، عرضية الوجود، المجانية، اللاجدوى، اللامعنى.. وغيرها.

وحتى لا نغرق في ضباب المصطلحات وزحام الأفكار، سنتحدث في هذا الفصل عن التحليل الوجودي للعبث من خلال الوقوف عند ثلاث مفاهيم محددة، أعتقد أنها ترتبط بالعبث ارتباطاً مباشراً هي: اللامعيارية، اللامعنى، اللاجدوى، ولنتناول ذلك بالتفصيل:

أولاً: إنكار الإله (اللامعيارية)

تنطلق الوجـودية من عـبـارة «إيفـان كـرامـازوف» في رواية دوستويفسكي الشهيرة: «الأخوة الأعداء» «إذا لم يكن الله موجوداً، فكل الأشياء مباحة»، وطالما أن كل شئ مباح فإن هذا العالم يتسم بالفوضى وغياب المعايير [١]. فغياب الإله هو المقدمة الضرورية للحديث عن العالم الذي يخلو من أية قيم، تلك هي نقطة انطلاق الوجودية في تشخيصها لأزمة الإنسان في الكون. ولنحاول أن نتبع في عجالة كيف يرى فلاسفة الوجودية هذا العالم الخالي من الإله، وكيف يتخذون من ذلك زريعة للقول بعبثيته. ولتكن نقطة بدايتنا من شوبنهور، فيلسوف اللاعقلانية الذي رفض الميراث العقلي المثالي (خاصة كما يتمثل في هيجل)، وذهب إلى أن هذا العالم خلو من الإله، وأن أي محاولة للبرهنة على وجود الله أو الروح المطلق تعد أمراً مستحيلاً. ولذلك فقد كان شوبنهور «ملحداً صريحاً» كما يقول جيمس كولينز [٢].

وقد أعجب نيتشه بتلك الروح النافية التي وجدها في شوبنهور، واتخذها أساساً يساعده على تقطيع كافة الروابط التي تصله بماضيه الديني. ومع ذلك فإن شوبنهور في نظر نيتشه لم يستطع أن يتخلص تماماً من الظلال الدينية، إذ انتهى إلى اعتناق الزهد أو التصوف. أما نيتشه فإنه يمضي في طريق الإلحاد حتى نهايته، ويعلن في غير تردد في العديد من مؤلفاته تلك العبارة القاسية: أن الرب قد مات. وموت الإله معناه ـ بشكل فيورباخي ـ سقوط كل منظومة القيم الأخلاقية التي تقف فوق الإنسان، وتسوية السماء بالأرض، واستبعاد أي سلطة تتجاوز الإنسان.

لقد صار العالم بغير إله، وبالتالي فقد انتهى عصر الأفكار الكلية والمبادئ القبلية، وولى زمن القيم المطلقة [٣].

أما سارتر فيجعل من إنكار وجود الله مقدمة يبني عليها الفكرة المحورية في فلسفته، وهي: أن وجود الإنسان يسبق ماهيته، «... فإذا كان الله ليس موجوداً، فإن هناك على الأقل كائناً وجوده يسبق ماهيته.. ذلك الكائن هو الإنسان» (٤).

ويميز سارتر بين إلحاده وإلحاد الفلسفات العلمانية التي ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر. فهذه الفلسفات رفضت فكرة الإله، لأنها غير مجدية من وجهة نظرها، ويمكن للمرء أن يسلك بدونها، ولكنها في مقابل ذلك وضعت قيماً أخلاقية لها صفة الإطلاق. أما ما يميز الوجودية عن تلك الفلسفات العلمانية، فهو أنها تقرر إنه بغياب الإله تختفي كل إمكانية للاهتداء إلى أي قيم مطلقة. لأنه «لا يوجد في أي مكان نص مدون يقرر أن الخير موجود، وأن الإنسان يجب أن يكون أميناً ولا يكذب، طالما أننا نعيش في عالم ليس فيه سوى البشر» (٥).

أما كامو فهو لا يقر بأن الرب قد مات، بل ويعترف بأنه موجود ولكنه لا يفعل أي شئ للبشر. وعلاقة الإنسان بالإله ليست علاقة إنكار لكنها علاقة تمرد، فهو يعترف بوجود الإله من أجل أن يتمرد عليه. «المتمرد الميتافيزيقي ليس ملحداً على وجه الدقة كما نعتقد، ولكنه حتماً لا يحترم المقدسات» (٦).

ويؤكد كامو نفس المعنى بقوله: «لا يمكن لتاريخ التمرد الميتافيزيقي أن يختلط بتاريخ الإلحاد، بل أنه من وجهة نظر معينة يمتزج بتاريخ الشعور الديني المعاصر. فالتمرد يتحدى أكثر مما ينكر. إنه، مبدئياً على الأقل، لا يلغي الله، بل يحدثه حديث الند للند، لكنه ليس حواراً ودياً، بل هجوم تحركه رغبة الانتصار» (٧).

وبرغم أن كامو لم يبدأ من نفس المقدمات التي بدأ منها نيتشه، وسارتر، أعني إنكار الإله، لكنه مع ذلك ينتهي لنفس النتيجة التي انتهيا إليها، فهو ينكر أيضاً القيم المطلقة، ويذهب إلى أن الإنسان المتمرد هو

من يتمرد على سلطة مطلقات الماضي، غير خائف من أية نتائج، أنه الإنسان الذي يستمد حريته من خلال فعل الإنكار. مثل هذا الإنسان يعيش في شفافية، بدون حماية أو ذرائع. أنه يحيا بلا أمل، وبدون أي يقين نهائي، يحيا عارفاً بمحدوديته، واعياً بفنائه، يداه فارغتان، ولكن ما يمتلكه هو معرفته بكينونته وكينونة هذا العالم وبقدرته على العيش في نطاق هذه المعرفة (٨).

وتجربة التمرد الميتافيزيقي عند كامو هي نفسها تجربة العبث، فالتمرد الميتافيزيقي والإنسان العبثي كلاهما يعاني من الانفصال الديالكتيكي بينه وبين العالم، كلاهما غير متناغم مع عالمه، كلاهما يحيا داخل تناقضات وجود متهتك ومتفسخ، ولكنه لا يحاول الهروب، ولا يحاول أن يواسي نفسه بأي أمل في حياة أخرى، أو يتطلع إلى وجود أكثر يقيناً، أو يحلم بعالم أشد تماسكاً (٩). ومع ذلك فإن القيمة الوحيدة التي يراهن عليها المتمرد العبثي هي الصدق، أنه على استعداد أن يدفع حياته ثمناً لهذا الصدق. والشخصية التي تجسد هذا المعنى عند كامو هو «مرسو» بطل رواية الغريب. ومرسو إذا أخذناه بمعيار القيم التقليدية مجرم، فاجر، زنديق، أنه يرتكب ثلاث جرائم في وقت واحد: فبعد أن يودع أمه إلى مثواها الأخير، يلتقي في اليوم الثاني بمحبوبته «ماري» ويذهبان لمشاهدة فيلم كوميدي ! فهو إذن لا يكترث حتى لموت أمه، وهو يقتل إنساناً عربياً بريئاً دون وجه حق، وهو أخيراً يسخر من المقدسات الدينية ولا يلق بالا لكلمات الكاهن ويرفض الاعتراف بأنه مذنب.

غير أن مرسو في نظر كامو إنساناً شريفاً وصادقاً مع نفسه ويحيا داخل حدود العبث. وهو مخطئ في نظر المجتمع لا لشئ سوى لأنه «لا يلعب اللعبة» (١٠). أنه لا يهادن، ولا يناور، ولا يخدع أو ينخدع كالآخرين، ولذلك فهو لا يجيد قواعد اللعبة. «كيف لم يلعب مرسو اللعبة، الرد بسيط: لقد رفض أن يكذب. أن تكذب ليس معناه أن تقول شئ ليس حقيقياً، ولكنه أيضاً وقبل كل شئ قول ما هو أكثر من الحقيقة. وبالمثل

فإن الكذب فيما يخص القلب الإنساني معناه أن نعبر بأكثر مما نشعر به. وهذا ما نفعله جميعاً كل يوم لنجعل الحياة أسهل. مرسو يقول ما يريده، ويرفض أن يخفي مشاعره.. ومن ثم فإن مرسو بالنسبة لي.. ليس سوى رجل مسكين، عاري، مفتون بالشمس التي لا تترك ظلا. وبعيداً عن كونه محروم من كل المشاعر، فإنه منتشي بعاطفة عميقة، عميقة لأنها عاطفة عنيدة من أجل المطلق، ومن أجل الحقيقة. تلك الحقيقة ماتزال سلبية، إنها حقيقة ما نكونه وما نشعر به، ولكن بدونها لا يمكن تحقيق أي انتصار لذواتنا أو للعالم» (١١).

إن مرسو يرفض جميع محاولات الكاهن لإعادته إلى الإيمان، يرفض الاعتراف بالذنب، يرفض طلب المغفرة، يرفض الندم. ورغم أن موته صار وشيكاً، إذ ينتظر عقوبة الإعدام، إلا أنه لا يشعر بأي خوف أو رهبة، أنه يظل على تماسكه حتى آخر لحظة في حياته !

والموقف الذي يتخذه مرسو إزاء قيم مجتمعه، وإزاء القيم الأخلاقية والدينية التي يؤمن بها الناس، هو موقف اللامبالاة، أنه يستنتج من احتقاره للسلطات الدينية ومن تمرده على الإله أن كل الأشياء مباحة، وكل القيم متساوية، ولا يوجد أي حقيقة. ولأن مرسو صورة فنية، وليس شخصية حقيقية، لذلك فهو نموذج متطرف لما ينبغي أن يكون عليه المتمرد العبثي.

ويرى سارتر أن مرسو كإنسان عبثي ليس لديه أي شئ يبرر به وجوده فهو إنسان متمرد، وملقى هناك في وسط الأشياء، ولأنه ليس شيئاً مثل بقية الأشياء، لذلك فليس لوجوده في العالم أي معنى، فهو محكوم عليه منذ البداية بالمنفى والموت ! (١٢) ومرسو كما فهمه سارتر إنسان برئ، أنه أحد هؤلاء الأبرياء المزعجين الذين يصدمون المجتمع عن طريق رفض قواعد لعبته. أنه يشبه البشر السذج أو البدائيون الذين لا يعرفون اختلافاً بين الخير والشر، أو بين الفضيلة والرذيلة، أو بين المشروع والمحظور، فكل شئ سواء وكل شئ مباح لدى الإنسان العبثي،

وهذا هو السبب في أن بعض الناس قد يحبونه مثل عشيقته ماري التي تعشقه لأنه غريب في أفعاله وفي أطواره، ولأنه يصدمها بغرابته تلك. وأناس آخرون يكوهونه لنفس السبب أيضاً (١٣).

ومع ذلك فقد يكون لنا بعض الحق في أن نسأل: ما هي الرسالة التي يود كامو أن يقولها من خلال تلك الرواية؟ ما هو الهدف الذي يريده؟

إن لامبالة مرسو لا تقف فقط عند حدود القيم، بل أنه لا يبالي حتى تجاه مشاعره ومشاعر الآخرين، فهو لا يستطيع أن يمنح حباً أو يخلق دفئاً حتى للمرأة الوحيدة التي عشقته. أنه فاتر ومجدب مثل تلك الحياة التي يرفضها ويتمرد عليها. ونحن لا نستطيع أن نتخذ من مسلكه أي قيمة، حتى الصدق الذي يزعمه كامو لا يزيد عن كونه صرخة احتجاج ضد زيف البشر، لكنه مع ذلك عاجز تماماً عن فعل أي شئ أو تقديم أي شئ سواء لنفسه أو لماري أو لأمه أو لأي إنسان، إنه بطل سلبي بشكل لا يطاق، بشكل يبتعد بنا عن طبيعة البشر. أنه لا مبالي حتى تجاه محاكمته، وتجاه موته، لا يشعر بأدنى اختلاف بين حياة السجن والعبودية، وبين حياة الانطلاق والحرية.

مرسو ليس لديه أي آمال، أو رغبات، أو أحلام، أو مسئوليات، مشاعره محدودة إلى أقصى حد، فهو لا يعرف ماذا يعني الحب أو الصداقة أو الحنان أو حتى ماذا تعني الشفقة؟ (١٤) «أنه يمكن أن يشعر بالغيظ.. لكن لا يشعر بالندم، ويمكن أن يشعر بالرغبة، ولكن ليس بالحب، وهو يشعر بالإعزاز تجاه أمه ولكن ليس بالحزن، أن لديه أفكاراً ولكنه لا يفكر، أنه يوجد ولكنه لا يفكر في نفسه على أنه موجود مثل أي شئ» (١٥).

بالنسبة لمرسو لا يوجد «أنا أفكر»، ولا يوجد «أنا موجود» أنه ببساطة يوجد، لكن دون وعي ذاتي. إن مرسو ببساطة عدم، لأنه لا يرى

في نفسه أي شئ على الإطلاق [١٦].

إن مرسو من وجهة نظرنا يمارس الحياة بنصف وعي، وربما أقل من ذلك، فهو يتحدث قليلاً، ويحس أقل مما يتحدث. لا يفكر، ولا يتأمل، ولا يشغل نفسه بما مضى، أو بما سيأتي، فليس لديه ذكريات عن وطن مفقود ولا أمل لأرض موعودة. أنه يكتفي بالعيش داخل حدود اللحظة الحاضرة، ونداءات الجسد العابرة. أما الحب فلا معنى له لديه. أنه لا يمتلك مشاعر أكثر من تلك المتعة التي يستشعرها في الدفء المنبعث من جسد ماري، أو في الرائحة التي تتركها وراءها بعد رحيلها. وعندما تسأله ماري: هل تحبني؟ يشعر بالارتباك، لا لأنه لا يعرف ما إذا كان يحبها أم لا، ولكنه لأنه لا يفهم السؤال ! [١٧].

إن مرسو كبطل عبثي أكثر عدمية من «روكنتان» بطل رواية «الغثيان» لسارتر، روكنتان يعاني من زيادة في إنسانيته، فهو يعاني من كونه وعياً يتأمل: جسده والآخر والعالم والأشياء. أما مرسو فهو في رأيي يعاني من نقص في إنسانيته. ولذلك فإن عبثية مرسو أو تمرده لا يمثلان أي معنى أو قيمة، وهو لا يمنحنا أي فرصة لأن نتعاطف معه أو حتى نحترم مقاصده، فليس لديه مقاصد واضحة. وتمرده لا يحقق ما يصبو إليه كامو في كتابه «المتمرد»، أعني أن ينتقل المتمرد من التمرد على إلى التمرد لأجل، من التمرد السلبي إلى التمرد الإيجابي. فالعبد الذي يقول لا للعبودية يقول نعم للحرية. والإنسان الذي يرفض الموت عليه أن يقبل الحياة [١٨]. أما مرسو فهو لا يبدي أي إيجابية، حتى في حواره مع الكاهن يبدو سلبياً، لا مبالياً، ولا يحاول حتى أن يهزم منطق الكاهن بأي منطق آخر، ويكتفي بالاحتقار والسخرية والصمت. أنه يقول لا لكل شئ، إنه متمرد، لكن تمرده لا يتجاوز حدود العبث، وربما لم يتجاوز حدود ذاته أيضاً.

إن مرسو وكل أبطال كامو الآخرين: سيزيف، كاليجولا، ريو، وكافة النماذج المتمردة الأخرى: بروميثيوس، نيتشه، الماركيز ساد، إيڤان،

كراماروزوف، السرياليون.. إن كل هؤلاء وغيرهم يدخلون في صراع مباشر وغير مباشر مع سلطة الآلهة، فأما الإنسان أو الإله. غياب الإنسان معناه حضور الإله، والعكس هو الصحيح وفي هذا المعنى يقول كامو: «عندما يتم إسقاط مملكة السماء، يدرك المتمرد أنه الآن يملك مسئولية خلق العدالة والنظام والوحدة، التي حاول عبثاً أن يجدها داخل وجوده.. وحينئذ يبدأ الجهد اليأس لخلق.. مملكة الإنسان» (١٩).

إن الوجودية تستخلص من نفي الإله تأكيد الحرية المطلقة للإنسان، ولكنها إذ تفعل ذلك تقع في عدة مفارقات وأخطاء وتناقضات. فمثل هذه الحرية نقمة وليست نعمة، إنها حرية مرعبة تترك الإنسان مزعوراً ووحيداً يواجه مصيره بمفرده. ولأن مثل هذه الحرية لا تطاق، لذلك فغالباً ما يهرب الإنسان منها ويتنكر لها فيلجأ تحت عبء الإحساس بالقلق إلى الارتماء في أحضان سلطات جديدة ربما تكون أشد هولاً من السلطات الدينية، مثل: الأيديولوجيات السياسية، وسلطة الدولة، سلطة السوق، سلطة الاستهلاك، سلطة الدعاية والإعلان، سلطة الرأي العام.

وبالمثل فإن تخلي الوجودية عن القيم المطلقة، ورفضها لأي مرجعية سواء الدين أو المجتمع أو الالتزامات السياسية جعلها تسقط في شباك النزعة النسبية المطلقة. هذه النسبية تجعل القيم جميعاً متساوية، فلا فرق بين أن تفعل الخير أو تفعل الشر، ولا فرق بين البطولة والجبن، ولا فرق بين الشرف والخسة، ولا فرق بين أن نمنح الآخرين الحياة أو نسلبهم إياها. الكل في النهاية يتساوى طالما أننا قد افتقدنا المعايير والأهداف.

وقد حاول سارتر من جانبه أن يجد مخرجاً لأزمة الحرية الوجودية من خلال قوله بفكرة «الالتزام»، فذهب إلى أن الحرية في النهاية التزام من الفرد تجاه الآخرين، فأنا عندما أختار لا أختار لنفسي فحسب بل للإنسانية كلها (٢٠). ومع ذلك فإن مبررات سارتر ومسكناته لم تفلح في الخروج من ورطة الحرية، إذ ظلت حريته بلا ذرائع أو مبررات أو غايات.

وإذا كـان العـقل البـشـري هـو الذي يرسـم حـدود الذرائع والمبـررات والغايات، فـإن الحرية بهذا المعنى تبدو لا مـعـقولة، وأقرب إلى الـغـريزة منها إلى العقل. أنها تتمرد على أي قيم أو قيود ولا تستبقي إلا الإيمان بالحقيقة الأولوية التي تمليها علينا الحواس، ويفرضها قانون الجسد، أو كمـا يقـول كـامـو: «فـالجسـد، والـعـاطفـة، والعـالم، والسلوك، والسـمـو الإنسـانـي، كل هذا سيـعـود إلى سـابق مكانه في هذا العـالم المجنون، وسيجد الإنسان مـرة أخرى خمـر العبث وخبـز اللامبـالاة الذين يمدان عظمته بما تقتات به من طعام» [٢١].

ثانياً: وجود مهمل وبلا مبررات (اللامعنى)

من أهم القـضـايا التي إنشـغل بها فـلاسـفـة الوجـودية قـضـيـة وجـود الإنسان في هذا العالم. فـالوجودية تطرح نفس تلك الأسـئلة البريئـة التي سـألها في عصـور ماضـيـة كثـير من الشـعـراء والأدبـاء: لماذا جئنا الحياة؟ ولماذا لم نستـشـر؟ ولماذا جئنا في هذه اللحظة بالذات ولـم نـأت في لحظة سـابقة أو لاحقة؟ ثم إلى أين نمضي؟ وأي مـصـير ينتظرنا؟ لماذا نعيش ولماذا نموت؟ وهل لوجودنا أي قيمة أو معنى؟ ...

إن تلك الأسـئلة تواجـه البـشـر في كل زمـان ومكان، وربمـا تبـدو بلا إجابة مـحددة، ومع ذلك فإن فلاسـفـة الوجودية يجـعلونـها مـحور تفلسـفهم، ولا يتـعـاملون مـعـهـا في إطار المواقف التي تثير الشـجن، ولكنها بوصـفها تحديات تواجـه الإنسـان، وتحـفزه على تأكيد إنسـانيـتـه وتدعيم حـريته. وعـادة مـا يسـتـخـدم الوجـوديون كلمـة «الوقـائـعيـة» Facticity لوصـف مـحدودية الوجـود الإنسـانـي. وهذه الكلمـة تعـبـر عن وعـي المرء بواقـعـة وجـوده في هذا العـالم. تلك الواقعـة التي لم يختـرها أحد على نحـو معين دون الآخـر «أننا نكتـشف أنفسنا.. كمـوجـودات حـرة وسط عـالم من الأشـيـاء. أننا لم نضـع أنفـسنا في الـعـالم. أننا غـالبـاً مـا نندهش، بل نصدم، ذلك أننا نعثر على أنفسنا هناك كواقعة..» [٢٢].

والواقعة في نظر الوجودي تتسم بأنها: صماء، عمياء، بلا تفسير، فأنا لا أستطيع أن أفسر لماذا أنا هذا الكائن وليس كائناً آخر غيري، لماذا أنا هذا الشخص الجزئي المحدد ولست شخصاً آخر. فهناك عدة معطيات ليس لي فيها إرادة أو اختيار، أولها هذا الجسم، هذه الهيئة، هذا الشكل، هذا اللون، هذه البشرة، هذا الجنس (ذكر أو أنثى). وربما تكون لي بعض الصفات الوراثية التي أخذتها من الأسلاف أيضاً (٢٣).

وليت الأمر يقف عند هذا الحد فنحن محاطون بمواقف أخرى لم نخترها، ليس لنا فيها إرادة، فقد ولدنا في ظرف تاريخي معين، وفي مجتمع ما، وفي ثقافة ما. وهناك آخرون لم أعرفهم ولم يعرفونني أبداً قد صاغوا منذ زمن بعيد ـ ومازالوا يفعلون ـ قرارات وقوانين أصبحت اليوم تتحكم في حريتي ومصيري، بل في أصغر وأدق التفاصيل بحياتي (٢٤).

وقد عبر فلاسفة الوجودية عن وقائعية الوجود الإنساني بطرق متنوعة، فها هو «كيركيجورد» برغم كل نوازعه الدينية، يتسائل في حيرة: لماذا جئنا إلى هذه الحياة؟ وما هو هذا الشئ الذي نسميه بالعالم؟ وما الذي أغرانا به؟ لماذا قذف بنا في قلب هذا الضجيج دون إرادتنا، دون اختيارنا، كما لو أنهم قد جاءوا بنا من عند تاجر من تجار الرقيق (٢٥).

وعلى دروب كيركيجورد يمضي أيضاً نيتشه الذي يرى أن السؤال الذي مازال يعذب الإنسان هو: ما معنى هذا الوجود، وما الذي يبرره وما هي غايته؟ والإجابة التي يقدمها نيتشه لا تختلف عن غيره من سائر فلاسفة الوجودية، إذ يرى أنه وراء كل مصير عظيم يتردد صدى تلك الكلمة: العبث أو اللاجدوى، فطالما أننا لم نختار وجودنا، وطالما أن الهوة التي تفصلنا عن أنفسنا والعالم والأشياء سوف تستمر دوماً وإلى الأبد، لذلك فإن وجودنا بلا هدف وبلا معنى (٢٦).

أما «مارتن هيدجر» فيصف في كتابه «الوجود والزمان» وجود الإنسان في العالم على أنه وجود عرضي بلا إرادة أو اختيار، وهو يستخدم الكلمة الألمانية Geworfenheit، والتي يمكن ترجمتها إلى الكلمة الإنجليزية Thrownness، وهي تشير في اللغة العربية إلى معاني: النبذ، القطيعة، الهجران. وهذا يعني أن الإنسان قد ألقى به في هذا الكون، وأنه مرمي هناك، وأنه مهجور وبلا سند أو حماية (٢٧). وهذه الحالة تشبه تماماً رمية زهر النرد. فمثلما قد يكون رقم الزهر ثلاثة أو ستة، فكذلك قد يولد المرء في الحياة أمريكياً أو فيتنامياً، ذو بشرة بيضاء أو سوداء، غنياً أو فقيراً، طيباً أو شريراً، ذكياً أو غبياً. ولا يوجد مبرر معروف أو سبب كاف يبين لماذا تكون هذه الرمية على هذا النحو وليس على نحو آخر (٢٨).

ويرى هيدجر أن مشاعر الإحساس بالهجر والقطعية التي يكون عليها الوجود البشري تمثل بالنسبة للإنسان نوعاً من الهم Care. ولذلك عادة ما يلجأ الإنسان إلى الفرار من إحساسه بالوحشة باللجوء إلى الحشد، أو الانخراط في جزئيات الحياة اليومية أو الضياع في الاهتمامات الجزئية (٢٩).

وقد عبر الشاعر ذو الحس الوجودي فردريش هولدرلين (١٧٧٠ - ١٨٤٣) عن نفس الفكرة التي عبر عنها فلاسفة الوجودية، أعني إحساس الإنسان بالضياع في الكون، أو ما يمكن أن نسميه «عدم الأمان الأنطولوجي» Ontological Insecurity ففي قصيدته «خبز وخمر»، يقول:

لكننا ياصـــديقي جـــئنا مـــتـــأخـــرين.
فـــــالآلـهــــة بـلا ريـب تـعـــــيـش
لـكـن في عـــالـم آخــــر فـــوق رؤوسـنـا.
أنهـا تـعـمل بلا كلل، ولكن يبـدو أنهـا لا تكتـرث
بمـا إذا كـنـا نـعــــــيـش (٣٠)

ولا يبتعد موقف سارتر كثيراً عن موقف أسلافه من فلاسفة الوجودية في تحليل عزلة الإنسان المعاصر، ففي كتابه «الوجود والعدم» يرى أن ما هو لذاته (الإنسان) هو كائن، مجرد كائن، أنه موجود في العالم مثلما أقول أن صديقي بطرس موجود. «والإنسان كائن من حيث أنه يظهر في وضع لم يختاره».. «وهو كائن من حيث أنه مُلقى في هذا العالم، ومهجور في موقف، وهو كائن من حيث أنه إمكان محض نظراً لأنه يوجد كسائر الأشياء في العالم، مثل هذا الجدار، وهذه الشجرة، وهذا الفنجان، إن السؤال الأولي يمكن أن يوضع على هذا النحو: لماذا يوجد هذا الكائن على هذا النحو وليس على نحو آخر؟» (٣١).

والكلمة التي يحلو لسارتر أن يصف بها وضع الإنسان في العالم هي «المجانية»، وهي كلمة أخذها سارتر عن الأديب الفرنسي «أندريه جيد» في روايته «كهوف الفاتيكان». وهذه الكلمة تعني في فكر سارتر أن وجود الإنساني مجاني، وبلا هدف، وبلا قيمة، ولذلك فهو زائد عن الحاجة. سارتر يذكر هذه الكلمة بصورة مقصودة ومتكررة في العديد من كتاباته خاصة الرواية التي كتبها في مستهل حياته الفكرية «الغثيان»، وأيضاً في كتابه عن بودلير، ففي الكتاب الأخير يشرح سارتر معنى المجانية فيقول: «.. إن الوعي يلتقط نفسه في البداية من خلال مجانيته الكاملة، بلا سبب ولا هدف .. ليس له من صفة وجودية إلا هذه الصفة الوحيدة، صفة أنه موجود منذ البداية. إن هذا الوعي لا يستطيع

أن يجد خارجاً عنه ذرائع، أو أعذاراً، أو أسباباً للكينونة ..» [٣٢].

ثالثاً: الموت: لا جدوى الفعل الإنساني (الخواء)

برغم أن معظم فلاسفة الوجودية يتفقون في قضية وحشة الإنسان، وأننا قد جئنا إلى عالم غريب عنا، إلا أنهم يختلفون في النظر إلى واقعة الموت، فهناك من يحاول أن يلتف حول رعب الموت فيخلق منه بعداً إيجابياً يثري التجربة الإنسانية، ومن هؤلاء نخص بالذكر الفيلسوف الألماني مارتن هيدجر، الذي لا ينظر إلى الموت على أنه مجرد حدث خارجي أو حقيقة خارجية أو عامة داخل هذا العالم. بل إنه إمكانية داخلية ترتبط بأساس وجودنا. وليس الموت أيضاً مجرد نقطة نهاية نصل إليها في ختام الرحلة. إن المسألة كما يراها هيدجر: هي أنني قد أموت في أي لحظة، ومن ثم فإن الموت هو الإمكانية التي أحملها دوماً فوق كاهلي. إنه بمثابة الشرك أو الفخ الذي يمكن لقدمي أن تنزلق إليه في أي لحظة [٣٣].

وهنا يكمن البعد المأساوي في واقعة الموت، أعني خطر التهديد الدائم بالموت. لكن هيدجر لا يستسلم لإغراء هذه الفكرة، بل ويرى في الموت أعلى إمكانية من إمكانيات الوجود البشري، لأنه الإمكانية التي لم توجد بعد، والتي من شأنها أن تضع نهاية لكل الإمكانيات الأخرى. فضلاً عن أن الموت هو أكثر الإمكانات إتصافاً بالذاتية والصميمية، من حيث أنه يضع الإنسان وجهاً لوجه في مواجهة مصيره، لأنه ببساطة «لا يوجد إنسان آخر يستطيع أن يموت لي» [٣٤].

أما سارتر فتيخذ موقفاً خاصاً من فكرة الموت، يختلف تماماً عن موقف هيدجر، إذ يرى أن أي محاولة للنظر إلى الموت على أنه النهاية المقبولة لدراما الحياة ينبغي استبعادها بشدة [٣٥]. فالموت غير قادر على أن يمنح الحياة أي معنى، بل على العكس، أنه يسلب من الحياة كل معنى «فطالما أن الموت هو الإعدام الممكن الدائم لإمكاناتي، فإنه يظل

خـــارج إمكاناتـي، ومن ثـم لا يمكن لـي انتظاره، ذلك لأننـي لا يمكن أن ألقي بنفسي تجاهه، مثلما ألقي بنفسي تجاه إحدى ممكناتي» (٣٦).

ويستمد الموت عند سارتر طابعه العبثي من كونه «واقعة عرضية» Contingent Fact ـ تماماً مثل واقعة الميلاد ـ فهو يأتي إلينا من الخارج ويحلينا إلى الخارج. وأنا لا أستطيع أن أتخذ منه موقفاً (٣٧). ويوضح سارتر هذا المعنى بقوله : «ما هو الموت إذن؟ لا شئ سوى أحد أوجه الوقائعية والوجود للآخرين. إنه ليس شيئاً آخراً سوى ما هو معطى. فمن العبث أن نكون قد ولدنا، ومن العبث أننا نموت. وهذه العبثية من جانب آخر تمثل نوعاً من الاغتراب المستمر لإمكانية وجودي، تلك الإمكانية التي لم تعد بعد إمكانيتي، بل إمكانية تخص الآخر» (٣٨).

ومن المفكرين المعاصرين الذين ناقشوا البعد العبثي لواقعة الموت المفكر والأديب الفرنسي «أندريه مالرو». وعلى الرغم من أن مالرو لم يكن فيلسوفاً محترفاً إلا أنه أثر بصورة بالغة في فلاسفة الوجودية المعاصرين وخاصة سارتر وألبيركامو (٣٩).

ومالرو من أعمق الكتاب الذين ناقشوا القضايا الخاصة بالوضع الإنساني: الحرية، اليأس، الأمل، النضال، العذاب، التضحية، المعاناة، الخوف، الموت .. إلخ. إن عالم مالرو يتشكل في رحم القلق واليأس، وشخصيات رواياته تصل إلى الوعي بذاتها داخل تجربة تكشف لها عن عبثية هذا الوجود ووضاعة المصير البشري. هذا الإحساس يمتزج في الوقت نفسه بيقين لاشك فيه: هو أنه لا مفر، وأن هذه اللحظة التافهة العابرة هي لحظتنا الوحيدة التي لا نملك سواها. يقول «جارين» أحد أبطال مالرو : «الحياة لا تساوي شيئاً، ولكن شيئاً لا يساوي الحياة» (٤٠).

إن مالرو لا يرضخ للموت، وهو يرفض ذلك الرضا أو الاستسلام الذي أبداه تجاه الموت كل من : مونتيني، وغوركي، وفرويد، وتولستوي ..

وغيرهم. مالرو الذي خاطر بحياته مئات المرات يرفض رفضاً شرساً ذلك القبول السلبي لقوانين العالم. وقد يمكن للمرء أن يقبل موته الشخصي، بل ويرغب فيه متذرعاً بقول أبيقور: «أنه لا ينبغي للموت أن يخيفنا، فهو تلك اللحظة من لحظات الحياة التي لا يتعين علينا أبداً أن نعيشها» (٤١). ولكن كيف يمكن لنا أن نتقبل موت الكائنات التي نحبها: أطفالنا، أصدقائنا، أحبائنا، كيف نتقبل العذابات التي لا جدوى منها، والتي تحيل الكائنات المفعمة بالحياة إلى جثث صامتة؟

إن أشكال العبودية تحاصرنا، فنحن محدودون في كل شئ، موثقون في الحياة مثل كلب بسلسلته، غير مؤهلين للديمومة أو الخلود، فليس لنا سوى حياة واحدة، برغم أننا قادرون على أن نعيش ثلاثين حياة. إن كل الأحاسيس الإنسانية تصطبغ بالطابع المأساوي، حتى الحب والسعادة. وأكثر الأحاسيس الإنسانية مأساوية، هو بالتأكيد الإحساس بالعجز أمام الموت (٤٢).

«في الموت وبالموت يتجلى عبث الوضع الإنساني جلاء كاملاً. والموت هو أكثر الكلمات تردداً على قلم مالرو.. ذلك أن الحياة لا يمكن أن تقاس قياساً صادقاً إلا في حضرة الموت» (٤٣).

الإنسان عند مالرو هو الكائن الوحيد الذي يعرف أنه ليس أبدياً، ولذلك فما من شئ عنده له قيمة أو ثمن أو معنى. حتى هذه الأرض ليست سوى كوكب ميت بين كواكب فانية، والإنسان وحده هو الذي يحتاج إلى الحرية، بيد أن هذا الاحتياج ريثما يتحطم بين أسوار كون قاس لا يكترث بأحد (٤٤).

إن الشئ الفاجع في الموت عند مالرو ـ كما هو عند سارتر ـ «... هو أنه يجعل ما سبقه غير قابل للتعويض، وإلى الأبد» (٤٥) أن الموت يحيل الحياة إلى مصير، واعتباراً من لحظة الموت، لا يصبح بمقدورنا أن نعوض أي شئ، ولا يعود للمرء سلطان على نفسه أو على الأشياء (٤٦).

وموقف كامو من الموت يتشابه مع موقف مالرو، فالموت لديه هو الحائط العبثي الأخير الذي عند تخومه يتم إجهاض أي محاولة يائسة لتبرير الوهم الإنساني في أن الحياة لها معنى. والموت عند كامو هو الموقف الوجودي الذي لا نملكه، والتجربة التي لا نستطيع قط أن نحياها. وهو يدرك مثل هيدجر وسارتر أننا نتعرف على الموت من خلال الآخر، والناس يمارسون لعبة الحياة وكأن الأمر لا يعنيهم. أنهم فقط يتحدثون عن مأساة موت الآخرين ! ويستنتج كامو من واقعة الموت: أننا مادمنا سنموت فليس لأي شئ معنى، والمغامرة البشرية تبدو بلا جدوى (٤٧). والمأساة الكبرى كما يقول كاليجولا: «... أن الإنسان يموت محروماً من السعادة» (٤٨)..

وكامو - مثل مالرو - يرفض تماماً الرضوخ للموت. وهو يتخذ من الموت دليلاً على غياب العناية الإلهية، ومبرراً للطعن في العدالة الكونية. بعبارة أخرى فإن الموقف الذي يتخذه كامو من الموت هو موقف الرفض أو التمرد الميتافيزيقي. والمتمرد الحقيقي لديه هو الذي «يواجه مبدأ الظلم الذي يراه مطبقاً في هذا العالم بمبدأ العدالة الكامن في نفسه» (٤٩). إنه يقف على أطلال عالم منهار مطالباً بوحدته. إنه يحتج على هذا الموت، على تلك العقوبة الجماعية، التي تحيل كل الأشياء إلى عدم: ويرفض هذا الشر الذي يسلب الحياة طعمها ومعناها. ويتمرد على تلك القوة التي تجبره على العيش في هذا الوضع المأساوي (٥٠).

والشخصية التي تجسد هذا الشكل من التمرد عند كامو هي شخصية الطبيب «ريو» في رواية «الطاعون». إن ريو يرى الأطفال الأبرياء يتعذبون ويموتون دون سبب واضح، وهذا ما فجر بداخله ثورة عارمة ضد هذا الوجود الذي لا يمنحنا سوى الموت والعذاب، ففي حواره مع القس «بانلو» يصرخ قائلاً: «لا أيها الأب .. سأظل حتى الممات أرفض هذا العالم الذي يُلقى فيه الأطفال تحت عجلات التعذيب» (٥١).

هوامش الفصل الأول

(١) Sartre: Existentialism And Humansim, Trans By Philip Mairet, Methuen & Co. Ltd. London. 1955, pp. 33-34.

(٢) جيمس كولينز: الله في الفلسفة الحديثة، ترجمة فؤاد كامل، مكتبة غريب، مصر، ١٩٧٣، ص ٣٦٢ .

(٣) المرجع السابق: ص ٣٦٨ .

(٤) Sartre: Op. Cit., pp. 27-28.

(٥) Ibid: p. 33.

(٦) Camus: The Rebel, An Essay On Man In Revolt, Trans By Anthony Bower, Vintage Books, New York, 1956, p. 24..

(٧) Ibid: p. 25.

(٨) Tomas Hanna: Op. Cit., p. 338.

(٩) Ibid: p. 355

(١٠) Camus: Lyrical and Critical essays, Edited by philip Thody, Translated by Ellen Conroy Kennedy, Vintage Books, New York, 1970, pp. 335-336.

(١١) Ibid: p. 336

(١٢) Sartre: Camus' The Outsider (In): Sartre: Literary And Philosophical Essays, Translated By Annette Michelson, Collier Books, New York, Fifth Printing, 1970, p. 29.

(١٣) Ibid: p. 30.

(١٤) Robert C. Solomon: From Hegel To Existentialism Oxford

University Press, New York, 1987, P. 251.

(15) Ibid : Loc, Cit.

(16) Ibid : PP. 251 - 252.

(17) Ibid : PP. 248 - 249.

(18) Camus : The Rebel, PP. 13 - 14.

(19) Ibid : P. 25.

(20) Sartre : Existentialism and Humanism, P. 29.

(٢١) جون كروكشانك : ألبيركامي وأدب التمرد، ترجمة وتعليق وتصدير جلال العشري، ص ٨٦ .

(22) John Macquarrie, Existentialism, A Pelican Book, New York, 1973, P. 148.

(23) Ibid : Loc, Cit.

(24) Ibid : Loc, Cit.

(٢٥) د. إمام عبد الفتاح إمام : كيركجور رائد الوجودية، الجزء الثاني، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٣٣٩ .

(26) F. Nietzsche : The Genealogy Of Morals, P. 298 (IN): F Nietzsche: The Birthe Of Tragedy And The Genealogy Of Morals, Trans By Francis Golffing, Doubleday, Anchor Books, New York, 1956, P. 298.

(27) M. Heidegger: Being and Time, Trans By. John Macquarrie And Edward Robinson, Harper & Row Publisher. New York, London, 1962, P. 175.

(28) Macquarrie, Op. Cit., P. 149.

(29) Heidegger : Op. Cit., P. 175.

(30) Macquarrie : Op. Cit., P. 210.

(31) Sartre : Being And Nothingness, Trans By Hazel E, Barnes, Washington Square Press, New York, 1956, P. 127.

(٣٢) سارتر : بودلير، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت الطبعة الأولى، ١٩٦٥، ص ٣٠ ـ ٣١ .

(33) W. Barrett : Irrational Man, Astudy In Existential Philosophy, Heinemann Educational Books Ltd, London, 1967, P. 201.

(34) Ibid : Loc, Cit

(35) Sartre : Bieng and Nothingness, PP. 682-683.

(36) Ibid : P. 697.

(37) Ibid : P. 698.

(38) Ibid : P. 699.

(٣٩) فؤاد كامل : أندريه مالرو، شاعر الغربة والنضال، دار المعارف بمصر، ١٩٧١، ص ٦٩ .

(٤٠) المرجع السابق : ص ٣٩ .

(٤١) بول غايار : مالرو، ترجمة زياد العودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤، ص ٢١٧ .

(٤٢) المرجع السابق : ص ١١٧ ـ ١١٨ .

(٤٣) فؤاد كامل : المرجع المذكور، ص ٤٠ .

(٤٤) المرجع السابق : نفس الصفحة.

(٤٥) بول عايار : المرجع المذكور، ص ٢١٦ .

(٤٦) المرجع السابق : ص ٢١٧ .

(47) Camus : The Myth of Sisyphus, P. 12.

(٤٨) كامو : كاليجولا، ترجمة رمسيس يونان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، ص ٥٩ .

(49) Camus : The Rebell, P. 24.

(50) Ibid : Loc, Cit.

(٥١) ألبيركامو : الطاعون، المكتبة الثقافية، بيروت ، بدون تاريخ، ص ٢٣٤ .

الفصل الثاني

المسرح العبثي

تمهيد

لم يظهر مفهوم العبث بصورة واضحة سوى في الأدب (سواء المسرح أو الرواية) ولم يظهر مثلاً في الفن التشكيلي أو الموسيقى. والسبب معروف، وهو أن الكلمة هي الأقرب إلى التعبير عن القضايا ذات الطابع الفلسفي كالحرية والاغتراب والغثيان والتمرد والعبث والرفض والإحتجاج.. إلخ.. إن مثل هذه المفاهيم يصعب التعبير عنها باللون أو النغم أو الإيقاع. ولهذا كان من الطبيعي أن يتم التعبير عنها بالكلمة، خاصة الكلمة الدرامية، فالدراما على نحو خاص أقدر من أي فن آخر على التعبير عن الهموم التي ترتبط بما يسميه أندريه مالرو «الوضع الإنساني»، لأن الدراما هي الفن الذي يجسد لحظة اللقاء المباشر بين المبدع والمتلقي، ومن ثم فهي الفن القادر على تأدية الرسالة أو التعبير عن الرؤية التي يتبناها المؤلف. من هنا يبدو منطقياً أن نخصص هذا الفصل لدراسة المسرح العبثي، من حيث: معناه، جذوره، قضاياه، أبعاده. ثم نختتم هذا الفصل بتوضيح العلاقة بين دراما العبث والأدب الوجودي.

أولاً : معنى المسرح العبثي

يذكر «جون رسل تيلور» في قاموس «بنجوين» للمسرح عام ١٩٦٦ أن ما يسمى بالمسرح العبثي هو مسرح خاص بمصطلح ينطبق على مجموعة من الدراميين تشكلت عام ١٩٥٠، ولم يعتبروا أنفسهم مدرسة بالمعنى الدقيق للكلمة. ولكن يبدو أنهم كانوا يتقاسمون عدداً من الاهتمامات والأفكار الخاصة بمأزق الإنسان في الكون. خاصة تلك الأفكار التي عبر عنها كامو في كتابه «أسطورة سيزيف» عام ١٩٤٢ . ويشخص هذا الكتاب المأزق الإنساني بوصفه إنعداماً للهدف في ظل وجود إنساني غير متناغم مع كل ما يحيط به من أشياء. والوعي بغياب الهدف ينتج عن حالة يمكن تسميتها «بالكرب الميتافيزيقي» Metaphys-ical Enguish تلك الحالة تمثل الموضوع الرئيسي لدى كتاب مسرح العبث، وأشهرهم: «صموئيل بيكيت»، «أوجين يونسكو»، «أرثر آدموف»، «جان جينيه»، «هارولد بنتر» (١).

ويعرف مارتن إيسلن دراما العبث بقوله: «... نوع من الاختزال الفكري لنمط معقد من التشابه في التناول والطريقة والتقليد، ومن الأسس الفنية والفلسفية المشتركة، سواء أكان إدراكها بوعي أو بلا وعي، ومن التأثيرات الناجمة عن رصيد مشترك من التراث» (٢).

وفي مقالة كتبها يونسكو عن كافكا يحدد العبث بأنه : الشعور بأن العالم قد خلا من الهدف والمعنى، وبأن الإنسانَ صار منزوعاً من جذوره الدينية والميتافيزيقية. وبذلك يضيع الإنسان، وتصبح كل أفعاله بلا معنى، عبث، وبلا جدوى» (٣).

والواضح من تلك التعريفات السابقة، أن معنى العبث في الدراما مستمد تقريباً من المعنى الفلسفي للعبث، من حيث أنه يلتقي مع نفس المعان التي أشرنا إليها سابقاً: فقدان التناغم بين الإنسان والكون، اللامعنى، اللاهدف، اللاجدوى.

ودراما العبث هي ظاهرة من ظواهر ما بعد الحرب العالمية الثانية، فقد عرضت مسرحية «الخادمتان» لجان جينيه لأول مرة في باريس عام ١٩٤٧، كما عرضت مسرحية «المغنية الصلعاء» ليونسكو لأول مرة عام ١٩٥٠، وأخرجت مسرحية في «انتظار جودو» عام ١٩٥٢ .

ويلاحظ أن جميع تلك المسرحيات قد عرضت لأول مرة في باريس، فباريس هي مهد دراما العبث. وهناك ظاهرة أخرى غريبة ومهمة وجديرة بأن نذكرها هنا، وهي أن معظم كتاب العبث كانوا من المنفيين من بلادهم والمستوطنين في باريس. فبيكيت (ولد عام ١٩٠٦) من أصل إنجليزي إيرلندي يكتب باللغة الفرنسية، ويونسكو (ولد عام ١٩٠٨) روسي أرمني. وليس بينهم فرنسي في المولد والمنشأ إلا جينيه ولكنه عاش تجربة المنفى بمعنى آخر. أنه منفي من المجتمع نفسه، إذ تركته أمه طفلاً، ورباه غير أبويه، فعانى التشرد والضياع، ودخل عالم اللصوص والشواذ، وعرف السجون والإصلاحيات. ولاشك أن صورتنا عن العالم تتخذ في تجربة المنفى أو التشرد طابعاً آخر ومختلف. إن المنفي عن بلاده أو من مجتمعه يعايش عالماً استنزف كل ما به من معنى. ولقد كان لتجربة المنفي تأثيراً سحرياً وخاصاً على هؤلاء الكتاب الذين أدركوا بشكل فادح أن العالم لم يعد له أي قيمة أو معنى [٤].

ثانياً : أسلاف العبث

على الرغم من أن مسرح العبث يبدو جديداً، إلا أنه يعتبر في حقيقة الأمر مزجاً عصرياً لعدد من التقاليد الفكرية والدرامية القديمة والحديثة معاً. فهناك أسلاف ضاربون في القدم، وهناك أسلاف أكثر قرباً وحداثة. فمن الأسلاف الأقدمين للعبث يمكن أن نذكر بعض الأساطير والتراجيديات اليونانية القديمة. وبوسع الباحث المدقق أن يجد في التراث اليوناني الكثير مما يمكن أن اعتباره *البذور أو الإرهاصات* الأولى لدراما العبث [٥]. ومع ذلك فمن الضروري أن نشير إلى أن *النظرة الأخلاقية السائدة* في الثقافة اليونانية كانت تقوم على الوثوق في

عدالة الآلهة، والإيمان بأن هناك منطق أو عقل يحكم حركة الكون ويصون نظام الأشياء. لكن هذه النظرة الأخلاقية المتحكمة ـ شأنها شأن العديد من الأفكار الأيديولوجية الأخرى ـ كان من السهل أن تجد من يتمرد عليها ويخرقها، أو على الأقل تواجه من الشواهد والظواهر ما ينفيها ويكذبها. فمن الظواهر التي تدعونا إلى الشك في عدالة أحكام وسلوك آلهة اليونان وتنتهك تلك المعقولية المزعومة : الألم غير المبرر، المصادفة العمياء، اللعنة الموروثة، الخلل الكوني (٦).

إن الأساطير والتراجيديات اليونانية تزخر بالعديد من تلك النماذج التي تعبر بصورة بالغة عن العبث. فصور الألم الذي لا يطاق، والقسوة التي لا تحتمل، والعذاب الذي لا ينتهي .. كل هذه وغيرها تضع أفكاراً مثل : العناية الإلهية، العدالة الكونية، المسئولية البشرية داخل قفص الاتهام !. فالعذاب الذي لقيه الأبطال الأسطوريون : «تانتالوس»، «بروميثيوس»، «سيزيف»، لهو أصدق تعبير عن هذا العبث.

تانتالوس حكمت عليه الآلهة بأنه يعاني ثلاثة أنواع من العذاب : العطش والجوع والخوف. يقف تانتالوس وسط بركة غير عميقة، يغمر الماء جسمه حتى الخصر، ويرتفع الماء أحياناً حتى يقترب من فمه ولكنه لا يصل إلى حلقه أبداً. كلما اشتد به الظمأ يميل بوجهه للأمام، يفتح فمه، يحاول أن يملأه بالماء، لكن الماء ينحسر بسرعة مذهلة حتى يتلاشى تماماً ويظهر قاع البركة. يشعر تانتالوس باليأس والحسرة، ثم فجأة يعود الماء مرة أخرى إلى البركة، يفرح تانتالوس ويعود إليه الأمل، يضم أصابع يده ليغرف من الماء بكفه، يرفع كفه المملوءة بالماء إلى فمه، لكن الماء يتسرب بسرعة شديدة من بين أصابعه، تصل الكف الخاوية إلى الفم الخالية، يمر تانتالوس بأصابعه المبللة فوق الشفتين المشققتين فيزداد ظمؤه وعطشه (٧).

وتانتالوس لا يعاني العطش فقط، بل يعاني أيضاً الجوع. بالقرب من البركة التي يقف فيها توجد شجرة ضخمة محملة بأشهى أنواع الثمار.

تقترب منه الثمار حتى تصبح في متناول يده، وعندما يمد يده في شوق ولهفة ليقطفها تبتعد عنه الثمار، فيبقى جوعاناً لا يذوق الثمار ولا تصل إلى يديه أبداً [٨].

وتانتالوس يعيش أيضاً في رعب دائم، فالبركة التي يقف فيها تقع عند حافة سفح جبل شاهق شديد الانحدار، وعلى قمة الجبل توجد صخرة ضخمة في وضع مائل غير ثابت، وكلما هبت الريح على الجبل، تتزحزح الصخرة المائلة، وتصبح على وشك الانهيار والسقوط فوق رأس تانتالوس، لكن فجأة تهدأ العاصفة وتعود الصخرة إلى مكانها، ومع ذلك يظل تانتالوس مهدداً في كل لحظة بسقوط الصخرة فوق رأسه [٩].

وهكذا يعيش تانتالوس ممزقاً ما بين اليأس والرجاء، «هكذا يعيش .. منذ بدء الخليقة حتى اليوم. وهكذا سيعيش إلى أبد الآبدين. ظمآن والماء من حوله زلال. جوعان والطعام بين يديه ناضج. خائفاً والأمان مكفول له. هكذا يعيش تانتالوس دائماً وأبداً. يغمر الماء الزلال جسده ولا يستطيع أن يشربه. تداعب الثمار الحلوة عينيه ولا يتمكن من أن يذوقها. تميل الصخرة الضخمة وتتأرجح فوق رأسه ولا تصيبه بسوء. مازال تانتالوس يعيش على الأمل. قد يأتي يوم يروي فيه ظمأه. قد يأتي يوم يتخلص فيه من خوفه. إن تانتالوس واحد من المعذبين على وجه الأرض» [١٠].

ومثلما حكمت الآلهة على تانتالوس أن يعاني الجوع والعطش والرعب، فكذلك حكمت على سيزيف بأن يحمل صخرة هائلة ليصعد بها إلى أعلى الجبل كي يضعها فوق القمة، لكن الصخرة لا تستقر وتندفع متدحرجة بقوة رهيبة حتى تعود مرة أخرى إلى سفح الجبل. ثم يعاود سيزيف المحاولة مرة تلو الأخرى دون جدوى، إذ مازالت الصخرة حتى الآن تندفع بقوة رهيبة من القمة حتى تصل إلى القاع، ومازال سيزيف يحمل صخرته ! [١١].

إن سيزيف يمثل بالنسبة لكامو نموذج العبث الحقيقي، رمز البطولة الحقيقية، الذي يجسد مفارقة العبث : فقدان الأمل وحب الحياة، إنه أقرب إلى الإنسان الأعمى المتشوق للرؤية برغم أنه يعلم أن الظلام دامس وأن الليل لن ينتهي أبداً (١٢).

أما البطل الأسطوري الثالث الذي يجسد من وجهة نظري فكرة العبث هو بروميثيوس. وبروميثيوس هو نصير البشر الذي سرق النار من الآلهة وأهداها إلى الإنسان، فكان جزاؤه أن يصلب فوق صخرة في منطقة جرداء نائية، وسُلط عليه نسراً ينتزع كبده في الصباح، حتى إذا ما أدركه صباح اليوم التالي نما في صدره كبد آخر لينتزعه النسر من جديد (١٣).

وإذا حاولنا أن نفتش عن جذر المسرح العبثي في التراجيديا اليونانية، فإن الأمر لن يتغير كثيراً، لأن روح الأسطورة اليونانية ظلت مسيطرة لزمن كبير على المسرح الإغريقي. والتراجيديا اليونانية حافلة بالعديد من النماذج المعذبة التي لا تخضع لأي تبرير أخلاقي أو ديني، ولا يمكن أن تفسر من خلال أفكار مثل : العدالة الكونية، أو المنطق الإلهي الذي لا يفهمه البشر. إن مأساة «أوديب» مثلاً تقدم نموذجاً من أروع نماذج العبث الذي يتحكم في مصير الإنسان. فهو دون أن يعلم يقتل أباه ويتزوج بأمه ويصير أباً وأخاً لمن كانوا ثمرة هذا اللقاء المحرم (١٤).

إن أبطال الميثولوجيا والتراجيديا هم في نهاية الأمر أبناء المصادفة العمياء. أنهم يتعذبون ويتألمون ويعانون ويتمرغون في وحل الخطيئة دون أسباب واضحة. إنهم ضحايا ـ مثل كثير من ضحايا الإنسانية ـ ضحايا بلا خطية ومتهمون بلا قضية، لذلك فإنهم يمثلون الإدانة الشاملة لكل القواعد والقوانين ولمشروعية المنطق والمعقول، ومآسيهم تمثل ترجمة أمينة وصادقة للعبث الكوني واللا معقول الذي يفترس حياة الإنسان في كل العصور.

ومع ذلك لا يمكن أن ننظر إلى المسرح العبثي على أنه صدى للتراجيديا اليونانية فحسب، فبلا شك أن هناك مؤثرات أخرى كثيرة ومتنوعة أثرت في هذا المسرح مثل : الحركات الخاصة بالتشخيص الهزلي عند الرومان والإغريق، والملهاة المرتجلة التي ظهرت في إيطاليا في عصر النهضة، وكذلك الأشكال الشعبية من المسرح مثل : الملهاة الإيمائية الصامتة والتراث القديم من شعر الفوازير.

ومن المؤثرات الأولى التي أثرت في المسرح العبثي أيضاً التراث القديم من أدب الأحلام والكوابيس الذي يعود إلى عهود اليونان والرومان، والمسرحيات الرمزية والمجازية التي ظهرت في دراما العصور الوسطى أو في المسرحيات الأسبانية الدينية، والتراث القديم من البهاليل ومشاهد الجنون في الدراما. بل ويمكن لنا أن نتحدث عن مؤثرات أخرى أكثر قدماً مثل المسرحية الشعائرية التي تعود إلى الأصول الأولى للمسرح، حيث كان الدين والدراما شيئاً واحداً، وليس مجرد مصادفة أن يعترف أحد أعلام المسرح العبثي وهو «جان جينيه» بأن مسرحياته هي محاولة لاستعادة العنصر الشعائري في القداس القديم، وهو الذي يمكن النظر إليه بوصفه صورة شعرية لحادث قديم أعيد للحياة من خلال سلسلة من الأفعال والصور الرمزية (١٥).

أما الأسلاف الأقربون للعبث، فينتمون إلى عناصر متعددة، فمنهم كتاب مسرحيون مثل : «سترنبرج» الذي يعد أول من عرض على المسرح الحديث عالماً من الأحلام بروح التفكير السيكولوجي خاصة في مسرحية «الطريق إلى دمشق» التي كتبها ما بين ١٨٩٨ و ١٩٠٤، ومسرحية «الحلم» عام ١٩٠٢، و «سوناتا الشبح» ١٩٠٧ . وهذه الأعمال تمثل مصادر مباشرة لمسرح العبث. وفي تقديمه لمسرحية الحلم يذهب سترنبرج إلى أن عالم الحلم هو العالم المناسب للفن، فعلى أرضيته الواهية الشفافة يمكن للفنان أن ينسج أنماطاً جديدة من الذكريات والهلوسات، وأن يعرض لعالم الشخصيات الغريبة، المزدوجة، المنشقة،

المتمردة. إن عالم الحلم هو العالم المفكك، المتحرر من قيود الزمان والمكان، كل شئ في هذا العالم جائز ومحتمل وممكن، فليس فيه مستحيلاً (١٦).

ولا يمكن لأحد أن ينكر أثر بعض الكتاب الروائيين في الأدب العبثي خاصة الكاتب الأيرلندي «جيمس جويس»، والكاتب التشيكي «فرانزكافكا». ففي قصص وروايات كافكا نلتقي بعالم من الكوابيس، والأفكار المتسلطة، ومشاعر الإحساس بالخطيئة والقلق والذنب، أنه كما يقول عنه جارودي : «عالم كافكا هو عالم الغربة، عالم النزاع، عالم الإنسان المزدوج. وهو أيضاً العالم الذي يفقد فيه الإنسان وعيه بذلك الازدواج فيستسلم للسبات» (١٧). «وفي مواجهة الغربة التي تفرضها الحياة الآلية، يقدم لنا كافكا عالماً غير مكتمل، عامراً بالأحداث التي تتركنا دائماً معلقين. إنه لا يحاول نقل العالم ولا تفسيره بل بناءه في شموله ليبرز لنا عيوبه ويوحي لنا بضرورة تجاوزه وضرورة البحث عن الوطن المفقود. وهنا يتخلى كافكا عنا. فقد قادنا في دروب الجحيم المتشابكة وأرشدنا من بعيد إلى تجربة النور من خلال نفق طويل لا نهاية له ثم تركنا عند هذه النقطة» (١٨).

ولا يقل تأثير الدادية والسريالية على المسرح العبثي عن غيره من المؤثرات الأخرى. أما الدادية فهي حركة تشكلت في أحد مقاهي زيوريخ بسويسرا عام ١٩١٦ عندما اجتمع جماعة من الأدباء والفنانين تحت قيادة الشاعر الروماني الشاب «تريستان تزارا». وكان الهدف من هذه الحركة هو التحطيم المطلق لكل التقاليد، والنفي التام لكل القيم، ففي أحد بياناتهم يقولون : «من الآن فصاعداً. لا رسامون، ولا أدباء، ولا موسيقيون، ولا نحاتون، ولا أديان، ولا جمهوريون، ولا فلكيون، ولا إمبراطوريون، ولا فوضويون، ولا اشتراكيون، ولا بولشفيك، ولا سياسيون، ولا بروليتاريون، ولا ديمقراطيون، ولا جيوش، ولا شرطة، ولا أوطان، وأخيراً كفانا من هذه الحماقات كلها. لا شئ، لا شئ، لا

شيء» [١٩].

وكان هدف العروض المسرحية الدادية هو تدمير العالم القائم وتحطيم مسلماته وإحلال عالم العدم أو اللاشيء محله. وأهمية الدادية تكمن في أنها قد شجعت وأبرزت التلقائية في الفن وعادت بالفن إلى بكارة البدائية، وكان على الفنانين اللاحقين أن يطوروا بدائية وفوضوية الدادية إلى فن أكثر جدية، وهذا ما فعله كتاب مسرح العبث [٢٠].

ومن رواد الدادية الذين كان لهم عظيم الأثر على دراما العبث : «الفريد جاري» (١٨٧٣ ـ ١٩٠٧)، و«جيوم أبو لينير» (١٨٨٠ ـ ١٩١٨). ويمكن اعتبار مسرحية «الملك أبو» لجاري التي عرضت ١٨٩٦ أول مثل حديث على دراما العبث، وهي دراما هزلية قاسية نواجه فيها دمي مخيفة تنتقد بشدة خواء المجتمع البورجوازي وجشعه من خلال سلسلة من الصور المسرحية العجيبة. والجدير بالذكر أن أعمال بريخت الأولى تحمل سمات تأثير الدادية، ويمكن اعتبارها بمثابة أمثلة مبكرة لدراما العبث [٢١].

وبالإضافة إلى تأثير الدادية، تأثر المسرح العبثي أيضاً بالحركة السريالية، خاصة برائد الحركة السريالية في المسرحية في فرنسا وهو «أنتونان أرتو» (١٨٩٦ ـ ١٩٤٨). وبرغم قلة كتابات أرتو المسرحية إلا أنه يحتل أهمية خاصة بوصفه صاحب اتجاه جديد في المسرح هو «مسرح القسوة» والمقصود بهذه التسمية أن الدراما ينبغي أن تهز جمهور المشاهدين هزاً عنيفاً يجعلهم يدركون تمام الإدراك حالة الفزع التي تنطوي عليها حياة الإنسان [٢٢].

أخيراً فإن الكثير من أفكار وقضايا المسرح العبثي تدين لأفكار الفلاسفة الوجوديين من أمثال : كيركيجور ونيتشه وهيدجر وسارتر وكامو، خاصة في التأكيد على عبثية الوضع الإنساني في الكون، وإفلاس جميع القيم والمذاهب الفكرية. ولا يعني هذا كما يقول ايسلن :

«أن كتاب دراما اللامعقول يحاولون ترجمة الفلسفة المعاصرة إلى عمل درامي. بل إن الأمر هو أن الفلاسفة وكتاب المسرح قد تجاوبوا مع نفس الوضع الروحي والثقافي وأن ما يشغل بال الفلاسفة هو عين ما يشغل بال كتاب المسرح» (٢٣).

ثالثاً : قضايا وأبعاد الدراما العبثية

ليست دراما العبث مجرد استبدال لموضوعات قديمة بموضوعات جديدة، بمعنى أن المسرح العبثي ليس فقط ثورة في المضمون الدرامي، وإنما هو ثورة تشمل الشكل والمضمون معاً، وهذا ما يمكن توضيحه في النقاط التالية:

١ ـ يهتم المسرح العبثي (على مستوى المضمون) بالمشكلات القليلة الباقية من عالم الميتافيزيقا، كالحياة والموت والعزلة والتواصل. ولاشك أن تلك المشكلات قد سبق وعالجتها التراجيديا الإغريقية، ولكن الفرق بين التراجيديا القديمة ودراما العبث: أن دراما العبث تعرض قلقاً، حيرة، خيبة أمل، إحساساً بالخسران نتيجة غياب الحلول واستحالة الأجوبة (٢٤).

٢ ـ الدراما العبثية تحطم الأشكال القديمة للمسرح: فإذا كانت الدراما القديمة عبارة عن قصة ممتعة محكمة التركيب والبناء، فإن المسرحية العبثية ليس فيها قصة، أو حبكة Plot جديرة بالاعتبار. وبالمثل إذا كانت المسرحيات القدمية تعتمد على دقة تصوير الشخصيات والأحداث، فإن المسرح العبثي يعرض شخصيات مهمشة لا يمكن تمييزها وأقرب إلى الدمي الآلية. وعلى حين أن المسرحيات القديمة تقدم موضوعاً كامل التفسير والبناء وينتهي بحل، فإن المسرح العبثي غالباً ما يكون بلا بداية أو نهاية (٢٥).

٣ ـ التأكيد على عقم اللغة وفقدان التواصل: فالمسرح العبثي يتميز

بموقفه المرتاب تجاه اللغة، فالعبثيون يعتقدون أن اللغة قد كفت عن التعبير عما هو حي أو أساسي، وأصبحت قناعاً يخفي الفكر والعاطفة أكثر مما يفصح عنهما. وهذا أحد الأسباب التي جعلت اللغة في كثير من المسرحيات العبثية تنفصل عن الحدث نفسه كما في مسرحية «الدرس» لأوجين يونسكو حيث يدور الحوار بين الأستاذ والطالبة في خط يكاد يكون منفصلاً تماماً عن الحدث (٢٦). ونفس الحال نجده أيضاً في مسرحية يونسكو «المغنية الصلعاء»، حيث يدور حوار غير مفهوم بين زوجين عقب تناول العشاء. ثم يأتي لزيارتهما زوجان آخران غير قادرين على أن يصلا إلى قرار فيما إذا كان كل منهما يعرف الآخر أم لا. ويتألف الأداء أو سلسلة الأحداث المنتجة للأثر الفني في هذه المسرحية من تلك الشخصيات الأربعة التي تتبادل معاً حديثاً عقيماً وبلا معنى (٢٧).

أما صموئيل بيكيت فهو يبدأ من مقدمات النزعة «اللاأدرية» عند «جورجياس» السوفسطائي لينتهي إلى أن اللغة لا تستطيع أن تعبر عن شئ، ويمكن توضيح ذلك على النحو التالي:

١ - لا يوجد شئ.

٢ - إذا وجد أي شئ، فلا يمكن لنا معرفته.

٣ - إذا وجد أي شئ، ولم يكن معروفاً، فلا يمكن التعبير عنه بالكلام.

في دراما العبث «لا يعرف الإنسان شيئاً، ولا يشعر بشئ. أنه لا يعرف وجود لأي شئ يمكن معرفته. فشعوره لا شئ، ومعرفته لا شئ، ومع ذلك فإنه يوجد» (٢٨).

إن دراما العبث هي تجسيد مرعب لعالم الإنسان المستوحش الذي

فقد التواصل مع الآخرين. معظم شخصيات العبث تعيش وحيدة، صامتة تعيش في مونولوج أبدي. وحتى الديالوج غالباً ما يفضي إلى المونولوج، إلى الصمت، إلى العزلة (٢٩). وهنا نصل إلى أحد الاختلافات الجوهرية الأخرى بين المسرح التقليدي والمسرح العبثي، فعلى حين تعتمد الدراما التقليدية على المحادثة والحوار الرصين المتماسك، نجد المسرح العبثي يعتمد في الكثير من حواراته على لغو وثرثرة غير مفهومة (٣٠).

٤ ـ تصور دراما العبث بشكل متطرف عجز الإنسان وعدم قدرته على أن يكون أي شئ، «فما يعرضه بيكيت ليس هو العدمية، ولكن عجز الإنسان عن أن يكون عدمياً حتى في المواقف التي يكون فيها يائساً بصورة تامة» (٣١). في الكثير من مسرحيات العبث نواجه عالماً متكاملاً من العجز والقسوة والقهر وكافة مظاهر الذل والمهانة، وصرخات الألم المكتوم، والقسوة التي لا يوجد لها تبرير. وفي مسرحيات بيكيت على وجه الخصوص نلتقي بهذا العالم بشكل فاجع، فعالمه كما يقول «ناثان سكوت»: «.. عالم الفقدان التام، عالم العوز المطبق، وأبطاله رجال مسنون، عور وسكارى وعرج ومحطمون نفسياً وطريحو الفراش أو يعتمدون على عكازات أو حتى يرتدون أحياناً إلى الزحف على سطح الأرض.. يغطي عريهم بنتف من الخرق ومسكنهم تحت شجرة جرداء أو في صفائح النفايات أو في المصحات العقلية أو على رقعة من الأرض الباردة المهجورة تحت سماء فارغة لا تقدم عزاء» (٣٢).

في مسرحية «نهاية اللعبة» يقدم بيكيت أربع شخصيات عائلية تمثل كل منها أجيال معطوبة بالعاهات الجسدية وغير الجسدية: «هام» : شخص ضرير، كسيح، يجلس فوق كرسيه المتحرك ويتخذ له موقعاً في منتصف الحجرة، وبرغم عجزه إلا أنه طاغية

يتحكم في الأشخاص الثلاثة الآخرين، ويصدر لهم أوامره. بقية الشخصيات : «ناج ونيل» (والداه هام) وهما عجوزان كسيحان وضعهما «هام» (الإبن) داخل صندوق للقمامة. أما الشخصية الرابعة فهي «كلوف»، وهو صديق «هام» أو ابنه أو خادمه لا أحد يعرف على وجه الدقة، ولكنه على أية حال هو الشخص الوحيد القادر على الحركة، لكنه لا يستطيع الجلوس، يدور حول «هام»، ينفذ أوامره بطريقة سلبية، وهو متأهب دائماً للرحيل، لكنه لا يرحل (مثل معظم شخصيات بيكيت التي تبدو وكأنها مقيدة بأقدارها (٣٣).

إن هذا العالم الخانق، الذي تفوح منه رائحة الموت يبدو كل شئ فيه مستحيلاً : الحرية، الأمل، حتى الهروب نفسه ! لا مفر، لا منقذ، قدرية مرعبة تهيمن على كل شئ : الجسد، الروح، العلاقات، الأشياء، القدرية تحول ضحاياها إلى موتى، تلغيهم، تنفيهم، تمسخهم، تعزلهم، تضعهم في مواجهة يومية عقيمة مع أنفسهم ومع غيرهم، داخل جدران عالم مقفر أشبه بالسجن أو القبر (٣٤).

القدرية في العالم العبثي تبدو قدرية مضاعفة : قدرية النسب، قدرية المكان، قدرية الزمان، قدرية العجز، قدرية التفسخ، قدرية الاحتياج، قدرية الصمت، قدرية الوحدة، قدرية الخوف، قدرية المجهول، قدرية الألم، قدرية عدم القدرة على الفعل أو المبادرة. أو اتخاذ القرار حتى في أتفه الأشياء ! (٣٥).

٥ ـ غياب الزمن : يكاد الزمن في الدراما العبثية أن يختفي تماماً، فالمستقبل لا يعني شيئاً سوى التكرار العقيم للحظة الحاضر، أما الماضي فهو لا يمثل في سياق العبث سوى نوع من الذكرى التي لا تترك أثراً، ولا تمثل لأصحابها أي معنى سوى أنها تسلية تبعث على الضجر، فحتى هذه الذكرى لم تعد تمنح السلوى أو العزاء، لأنها ذكرى رمادية فقدت وهج الشوق والحنين، وليس لها من أثر سوى المزيد من الألم.

إن الزمن في المسرح العبثي هو زمن صفري كما يصفه «بول شاوول» : «الوقت صفر، العقرب المتوقف على الصفر. الصفر الكوني». كل شئ تجمد عند لحظة الصفر : الأشياء، الفصول، الأفكار. كل شئ يقع فريسة للتكرار، للانتظار، الانتظار الذي لا يفضي إلى شئ. في «انتظار جودو». لا نجد شيئاً قد تغير، فالفصل الأول هو الفصل الثاني، البداية هي النهاية، لم يحدث شئ !. وفي نهاية اللعبة لا يتغير شئ أيضاً، لا يحدث أي جديد. اللهم إذا اعتبرنا تحريك هام في أرجاء الغرفة، وملامسته للجدران حدثاً، أو موت «نيل» في صندوق القمامة حدثاً. في مثل هذا الطقس الفري يكف كل شئ عن أن يكون حدثاً، حتى الموت نفسه، لأن لعبة النهاية «مسرحية تحكي الموت بألسنة ووجوه وأوضاع شخصياتها» (٣٦).

٦ ـ القرار من الواقع : بينما تعكس المسرحيات التقليدية صورة الطبيعة، وتسعى إلى تصوير الواقع بدقة، فإن مسرحيات العبث عادة ما تهرب من الواقع إلى عالم الأخيلة والكوابيس والأحلام (٣٧) .. وعند هذه النقطة تلتقي دراما العبث مع الحركة السوريالية في تركيزها على أهمية الأحلام والرؤى المبهمة، والصور اللاشعورية، والنوازع الإيروسية، والمخاوف الطفولية الجامحة. إن كل هذه الرؤى وغيرها تتجسد بصورة شعرية في دراما العبث. لكن لا تتوقع أن نعثر فيَ دراما العبث على صور شعرية ناعمة، أو تخيلات رومانتيكية حالمة. فعالم العبث إن شئنا الدقة هو عالم الكوابيس والتحولات المرعبة، كأن يتحول الإنسان إلى دورة هائلة كما في قصة «المسخ» أو «الميتامور فوسيس» التي كتبها «فرانز كافكا»، ويصور فيها شاباً يتحول عند استيقاظه إلى حشرة كبيرة (٣٨). نفس الفكرة يستخدمها أوجين يونسكو في مسرحية «الخراتيت»، ويستخدمها أيضاً في مسرحية «أميديه». وفي المسرحية الأخيرة نجد رجلاً وزوجته وهما في

منتصف العمر، في موقف من الواضح أنه لا ينتمي إلى الحياة الواقعية، إذ أنهما لم يغادرا شقتهما منذ سنوات عديدة. وفي حجرة نومهما توجد جثة مضى عليها فترة طويلة. قد تكون هذه الجثة لعاشق الزوجة الذي قتله الزوج انتقاماً منه، ولكن ليس هذا شيئاً مؤكداً، قد تكون أيضاً جثة لص أو زائر ضال. ولكن أغرب ما في هذه الجثة هو أنها تزداد في نموها بصورة مبالغة، مما يؤدي بالتالي إلى اندفاع قدم ضخمة من حجرة النوم إلى حجرة الجلوس مهددة بطرد أميديه وزوجته من منزلهما. إن هذا بلا شك خيال مفرط، لكنه ليس غريباً تماماً، إذ أنه يشبه مواقف كثيرة مثل تلك التي نصادفها في الأحلام والكوابيس [٣٩].

والواقع أن أفضل فهم للجثة النامية هو الفهم الذي يتناولها كصورة شعرية، ومن طبيعة الصور والأحلام الشعرية أن تكون غامضة، وأن تحمل حشداً من المعاني، ومن ثم فليس مهماً أن نسأل ما الذي ترمز إليه الجثة النامية : هل ترمز للقوة المتزايدة لأخطاء البشر، أو لجرم ماض، أو لذبول الحب وموت الود، أو لشر ما يتقيح ويزداد سوءاً بمرور الأيام، أو لتسرب الفتور والسأم لحياة الزوجين؟ ربما ترمز الصورة هنا لواحدة من تلك الأفكار، وقد ترمز لها جميعاً. وبالطبع فإن قدرة الصورة على احتواء هذه الأفكار أو غيرها إنما يمنحها قوة شعرية أكبر [٤٠].

إن العالم الواقعي الذي نعيش فيه يبدو زائفاً في نظر كتاب العبث، أما العالم الحقيقي فهو العالم الفني الذي تبتكره دراما العبث، ويوضح أوجين يونسكو هذا المعنى بقوله : «إن الحقيقة التي يصورها الخيال لها معنى أكثر من الواقع الذي يبدو لنا في حياتنا اليومية .. ولذلك فالواقعية من أي نوع لا تقوى على تصوير الحقيقة بل تزيفها .. باختصار تسخطها .. لأن الحقيقة ليست فيما يبدو أننا نفعل بل فيما نحلم وفيما نتخيل وفيما

نخفي ..» (٤١).

٧ ـ تجسيد العدم : يمارس الكاتب العبثي رهاناً يكاد يكون مستحيلاً، لكنه يحاول أنه يريد أن يعبر عن العدم وعن الفراغ والخواء من خلال الكلمات والحركة والديكور والإكسسوار. إنه أمام تحدي هو أن يعبر عن العدم بالوجود، وعن الغياب بالحضور، وعن الصمت بالكلام .. ذلك هو التحدي الذي واجه يونسكو عندما أقدم على كتابة مسرحية «الكراسي». ففي هذه المسرحية لا نجد على خشبة المسرح سوى مجموعة من الكراسي التي لا يجلس عليها أحد. أما الشخصيات فهم ثلاث: امرأة عجوز، ورجل عجوز، وخطيب أصم وأبكم، العجوزان يثرثران من آن إلى آخر بكلمات مبهمة، غامضة، بلا معنى، أقرب إلى التخريف. الشخصيات توجد، لكنها بدون وجود حقيقي، فهي أقرب إلى الأشباح منها إلى الشخصيات الحقيقية، فهي غائبة مثل بقية الشخصيات التي لا تظهر على المسرح بصورة فعلية. وكأن غياب الإنسان وحضوره في هذا العالم أمران لا يختلفان، وبالطبع كان يود يونسكو ألا تظهر أية شخصية على المسرح، ولكن كيف يمكن تقديم مسرحية بدون شخصيات؟ (٤٢).

إن أحد مفاتيح هذه المسرحية هو استخدام الكراسي نفسها، فعندما تبدأ المسرحية يوجد على المسرح كرسيان فقط، ثم تبدأ زيارات أناس لا نراهم بصورة فعلية، وكل زائر يوضع له كرسي جديد على المسرح. والزوار الأوائل لهم ملامح واضحة ومحددة، ولكن مع مرور الوقت وكثرة الزوار نتعرف على الزائرين فقط بأسمائهم أو وظائفهم. وتزداد الكراسي مع تقدم الوقت حتى يكاد يضيق المسرح بها مما يضطر العجوزان إلى أن يبحثا لهما عن طريق بين زحام الكراسي (٤٣).

وينتهي يونسكو إلى الاقتناع بأن المسرح هو أفضل مكان يمكن ألا يوجد فيه أحد، وألا يحدث فيه شيء، وهو ينقل عبارة كتبها «جيرار دي نيرفال» في كتابه «نزهات وذكريات» يقول فيها: «إن العالم صحراء بيداء، آهلة بالأشباح التي تبعث آنين الشكوى، فالعالم يدندن بأغاني الحب على حطام العدم، عدمي أنا !» ويعلق يونسكو على هذه الفقرة بأنها تفسير ملائم لنهاية الكراسي (٤٤).

رابعاً : الأدب الوجودي وعلاقته بدراما العبث

هناك أوجه التقاء لا يمكن لأي باحث أن ينكرها بين الأدب الوجودي - خاصة عند سارتر وألبير كامو - والمسرح العبثي، فكلاهما يتصدى لمعالجة هموم وقضايا ذات طابع إنساني وميتافيزيقي مثل: الموت، المجهول، القدرية، الخوف، العجز، إنعدام المعنى، غياب المعايير، فقدان التواصل أو العزلة، العدم، الوحشة أو الغربة الكونية، اليأس، الخواء، اللاجدوى.. وغيرها من المشكلات الوجودية. ومع ذلك فهناك اختلافات جوهرية ودقيقة بين كلا الاتجاهين تجعلنا نفرق بينهما. وقد تنبه الباحث المتخصص في دراما العبث «مارتن إيسلن» إلى هذه الفوارق، والتي يصفها بقوله: «بينما يعبر سارتر أو كامو من المضمون الجديد من خلال أسلوب قديم، نجد أن مسرح العبث يذهب خطوة أبعد من ذلك عبر محاولته تحقيق وحدة بين افتراضاته الأساسية والشكل الذي يعبر عن تلك الافتراضات، بمعنى آخر فإن مسرح سارتر وكامو أقل ملائمة للتعبير عن فلسفة سارتر وكامو من الناحية الفنية، بقدر ما هو متميز من الناحية الفلسفية عن مسرح العبث» (٤٥).

بتعبير آخر، فإن الاختلاف الرئيسي بين المسرح الوجودي، والمسرح العبثي يكمن في أن أصحاب المسرح العبثي «يتخلون عن النقاش حول عبثية الوضع البشري، بل فقط يظهرونه في الوجود». بمعنى أنهم يجسدونه كصور وأحداث على خشبة المسرح (٤٦).

وبالإضافة إلى ذلك فإن المسرح العبثي في رأينا أكثر وفاءاً لفكرة عبثية الوجود من المسرح الوجودي لاعتبارات أخرى ترتبط بالغاية التي ينشدها كل فريق من وراء الإبداع الفني. فالمسرح العبثي لا يكترث تقريباً لقضية الالتزام، فمن التعسف أن نضفي على هذا المسرح أية أهداف اجتماعية أو سياسية أو تربوية. وكل ما يمكن أن نقوله عن مثل هذا النوع من الدراما هو أنها تمارس دوراً مزدوجاً. فمن الجانب الأول يمارس مسرح العبث دوراً هجائياً أو نقدياً، وهو الدور الأكثر وضوحاً، إذ ينتقد هذا المسرح مجتمعاً تافهاً يضج بالخيانة والكذب والرياء هو المجتمع البرجوازي. من جانب آخر فإن للمسرح العبثي بعداً إيجابياً يظهر عندما يقف المتفرج في مواجهة مباشرة مع الحقائق القاسية والمرعبة الخاصة بالوضع البشري، والتي يواجه فيها الإنسان العاري المنزوع من كافة الظروف الطارئة للوضع الاجتماعي والتاريخي قدراً عنيداً لا يبالي بصرخات الإنسان (٤٧).

وإذا كانت هناك رسالة يستهدفها هذا المسرح، فربما تكون التأكيد على أن عظمة الإنسان تكمن في قدرته على مواجهة الواقع بكل ما فيه من خيانات ولا معنى وعبث، وأن يتقبله بحرية، دون خوف، دون أوهام، دون يأس، وأن يضحك منه في نهاية الأمر (٤٨).

إن المسرح العبثي أكثر وعياً بحدود رسالته، ومحدودية الدائرة التي يتحرك فيها. والإنسان المؤمن بالعبث لا ينبغي له أن يصبو لأية أحلام أو طموحات تتجاوز الوضع المأساوي للإنسان لأنه بذلك يقضي على مبدأه، ويتنكر للفضيلة الوحيدة التي يحتمي بها وسط عالم الزيف، أعني فضيلة الصدق مع الذات ومواجهة الحقيقة مهما كانت قاسية. ولا شك أن فضيلة الصدق هي أيضاً الفضيلة التي يصونها كتاب الأدب الوجودي، ولكن مع اختلاف جوهري، هو أن كتاب الوجودية لا يكتفون فقط بتلك الفضيلة، ويحاولون البحث عن أهداف وغايات أخرى تتجاوز الوعي التعس بعبثية الحياة. ومن الجدير بالأهمية أن نذكر في هذا السياق أن

الأعمال الأدبية الوجودية التي تنتمي بالفعل لأدب العبث لا تتجاوز ثلاثة أعمال هي: رواية «الغثيان» لسارتر، ورواية «الغريب» لكامو، ومسرحية «كاليجولا» لكامو أيضاً. وفيما عدا ذلك يصعب أن نصف بقية أعمال سارتر وكامو على أنها عبثية.

وحتى هذه الأعمال لا تظل مخلصة للعبث بصورة نهائية كسائر المسرحيات العبثية، ففي رواية «الغثيان» يحاول «روكنتان» في نهاية الرواية أن يجد خلاصه في الفن، إذ يكتشف فجأة بعد سماعه لأحد الأغنيات أنه وراء هذا الوجود الخرب المتداعي ووراء هذا العالم الأثيري المتحلل، ربما يمكن للإنسان أن يعثر على شئ له معنى أو قيمة، يقين واحد يمكن أن يهرب من العدم، وينفلت من النسيان، أنه الفن، الذي استطاع أن ينعش بأعماقه نشوة من المشاعر الراغبة في الحياة الساعية إلى الخلود والبقاء، يقول روكنتان: «إن الأسطوانة تنجرح وتتلف، والمغنية ربما كانت قد ماتت، وأنا مسافر عما قليل، سوف استقل قطاري. ولكن خلف الوجود الذي يسقط من حاضر إلى حاضر، بلا ماضي، بلا مستقبل، خلف هذه الأصوات التي تتحلل من يوم لآخر، وتنتشر وتنسل تحت الموت، تظل الأغنية هي نفسها، نضرة صلبة، كشاهد بلا هوادة» (٤٩).

وتبرق بذهن روكنتان فكرة ساطعة تضئ ظلمات ذاته: لماذا لا يخلق مبرراً لحياته، مبرراً يخلق لحياته معنى، قيمة تجعل الآخرين ينشغلون بماضيه مثلما قد أشغل هو بماضي الموسيقار، لماذا لا يؤلف كتاباً أو رواية تكون سبباً في حياة لها معنى؟

«أريد كتاباً رواية. وسيكون ثمة أناس يقرأون هذه الرواية ويقولون: أنطوان روكنتان هو الذي كتبها، لقد كان شخصاً أحمر الشعر يتسكع في المقاهي. وسيفكرون في حياتي كما أفكر في حياة تلك الزنجية: كشئ ثمين ونصف أسطوري» (٥٠).

أما «كاليجولا»، وهي تقريباً المسرحية الوحيدة في الأدب الوجودي - من وجهة نظري - التي تناقش مسألة العبث، ولكنها مسرحية مكتوبة بأسلوب وبناء لا يختلف كثيراً عن المسرح التقليدي. على أية حال فإن كاليجولا مسرحية تدور حول العبث لكن كاليجولا شأن جميع أبطال الأدب الوجودي واع بموقفه العبثي تماماً، ولا يمارس حياته كآلة أو مسخ مثلما نجد في شخصيات المسرح العبثي. كاليجولا يعلم تماماً ما يريد، بل ويفلسف الأمور، ويمضي مع منطق العبث حتى نهايته، مأساته تبدأ بعد موت خليلته «دروزيلا» منذ هذه اللحظة يكتشف «أن الإنسان يموت محروماً من السعادة». منذ هذه اللحظة إنفجر العبث بداخله، وامتلأت روحه بمشاعر الاحتقار لكل شئ، واندفع يحطم - بطريقة نيتشوية - كل ما يصادفه من قيم وأخلاقيات. لقد تغير العالم أمام عينيه، وبدا كل شئ لا يطاق، ومن ثم فقد راح يفتش عن المستحيل، عن شئ يتجاوز وجوده العبثي. ولنتأمل هذا الحوار بين كاليجولا، وصديقه الأثير هيليكون:

كاليجولا: .... إن هذا العالم، بحالته، لا يطاق، وإذا كانت حاجتي إلى القمر أو الفردوس أو الخلود، إلى شئ ما، خارج هذا العالم، حتى ولو كان هذا الشئ مجرد هوس.

هيليكون: هذا منطق سليم، ولكنا لا نستطيع بوجه عام أن نسير فيه حتى نهاية الطريق.

كاليجولا .... ومن يدريك؟ فلعلنا لا ندرك شيئاً لأننا لا نسير فيه قط إلى قط إلى آخر الطريق.. ولربما كان يكفي أن نتمسك بالمنطق حتى النهاية (٥١).

لم يكن هدف كاليجولا مثل «مرسو» البقاء داخل حدود العبث. مرسو بلاشك هو الشخصية الوحيدة من بين شخصيات الأدب الوجودي الذي يظل مؤمناً بعبثيته إلى آخر لحظة في عمره. أما كاليجولا فكان يبحث

عن مخرج من أزمته، كان يبحث عن خلاص، وقد وجد خلاصه في أن يكون إلهاً، أن يمتلك سلطة الآلهة، أن يتحرر تماماً من أي خوف، أن يكون هو الحر الوحيد في المملكة، أن يضع ذاته فوق القوانين والشرائع والتقاليد، أن يمارس السلطة بلا حدود، ويمارس القتل والسيطرة بلا رحمة، أن يحقق في ذاته الوحدة المطلقة. يقول كاليجولا في أحد حواراته: «... والرجل الكلف بالسلطة لا يطيق منافسة الآلهة له، وقد قضيت اليوم على هذه المنافسة، وبرهنت لتلك الآلهة الزائفة. إن الإنسان - إن صدقت إرادته - يستطيع دون تلمذة إن يمارس مهنتهم المضحكة ...» (٥٢).

ولأن للآلهة منطقها الخاص، وحكمتها التي لا يدركها البشر، وأقدارها التي يعجز العقل عن فهمها، لذلك قرر كاليجولا أن يجعل من نفسه قدراً. يقول كاليجولا: «ولكن العقل لا يدرك أحكام القدر، ولذا جعلت من نفسي قدراً، واتخذت صورة الآلهة بوجهها المغلق المطلسم ...» (٥٣).

وتحت وطأة الإحساس بالعبث، ولا جدوى كل شئ وأي شئ يندفع كاليجولا الذي يشعر بالخواء والوحدة إلى ممارسة القتل والتعذيب والاغتصاب مع أفراد رعيته وحاشيته بلا شفقة، بل ويجد في ذلك متعة خاصة يصفها كاليجولا بأنها «نوع من السعادة القاحلة .. قاحلة ولكنها رائعة ..» (٥٤).

وكان من الطبيعي أن يدمر هذا المنطق العدمي نفسه، ولهذا فإن كاليجولا يموت مقتولاً في نهاية المسرحية بأيدي حاشيته، وقبل الموت يعترف بهزيمته وبهزيمة منطقه الفاسد: «إن الحرية التي مارستها ليست هي الحرية الصحيحة هيليكون ! هيليكون ! لم أحقق شيئاً قط. آه» (٥٥).

إن كاليجولا في رأيي مسرحية تناقش العبث، لكنها لا تعرضه، وهذا

هو الفارق بين المسرح الوجودي والمسرح العبثي، المسرح الوجودي يشبه الشك المنهجي الذي يبدأ من الشك كي ينتهي إلى اليقين، أما المسرح العبثي فهو كالشك المذهبي الذي يبدأ شاكاً كي ينتهي إلى الشك.

إن كاليجولا هي مناقشة درامية لأزمة المنطق العبثي، فلقد كانت أزمة كاليجولا أنه سار في طريق العبث حتى نهايته، ولم يحاول أن يتمرد على هذا العبث. وربما كان هدف كامو من كاليجولا هو البرهنة على أن العبث لا يمكن أن يكون قاعدة للخلاص، وأنه لا يصلح لأن يكون مبدأ للفعل. فلابد للإنسان من أن يتمرد على العبث. إن كامو يستخلص من العبث نتيجتين هما: رفض الانتحار، وتمجيد الحياة «... فعن طريق فعل الوعي فحسب أقوم بتحويل ما كان دعوة للموت إلى قاعدة للحياة. وأنا أرفض الانتحار» (٥٦).

مما سبق يتبين لنا أن كامو وسارتر ما يزالا ينظران إلى الفن نظرة أصحاب النزعة الإنسانية، وهما لم يتجاوزا بعد حدود الحداثة الغربية، فالعالم عندهما ما يزال متماسكاً، والأحلام الجميلة الرائعة مازالت تلوح في الأفق البعيد، والبشرية يمكن أن تجد خلاصها من خلال بعض القيم مثل: الحرية، العدالة، النضال، الفن. ولاشك في أن هذه القيم تتعارض تماماً مع المناخ العبثي، وتمثل خروجاً وخرقاً لتقاليد دراما العبث.

وكامو برغم كثرة حديثه عن العبث، وبرغم أنه يبدو أكثر إيماناً به عن غيره من فلاسفة الوجودية، إلا أنه مع ذلك يبدي تمسكاً صريحاً بالمسرح الكلاسيكي اليوناني، وهذا ما يعترف به بقوله: «.. لا وجود للمسرح إلا بالكلام والأسلوب، ولا قيمة للمسرحية إلا بإدخال المصير الإنساني كله في الاعتبار بكل ما فيه من بساطة وعظمة، وذلك على غرار مسرحنا الكلاسيكي والمآسي اليونانية» (٥٧).

أما سارتر فهو أشد تأكيداً على الدور الإنساني للفن، إذ يرى أن

الإبداع الفني هو أحد الفاعليات الإنسانية الجادة التي تستهدف تحرير الإنسان فمقولة الحرية هي الأساس الذي يبني عليه سارتر نظريته حول «الالتزام». فهو يجعل من الحرية نقطة بداية ونهاية بالنسبة للكاتب أو إن شئنا الدقة: الوسيلة والغاية، فالكتابة أو الإبداع لدى سارتر ليست أمراً عبثياً، أو مجرد فعل نزوائي وتلقائى، وإنما هي قرار واختيار. والكاتب عندما يقرر الكتابة فإنه يختار جمهوره واختيار الجمهور يتضمن في نفس اللحظة اختيار الموضوع، «وهكذا فإن الأعمال الفكرية تتضمن في ذاتها صورة القارئ الذي تتوجه إليه» (٥٨).

ويرى سارتر أن الفن الوحيد القادر على الالتزام هو الأدب، أما بقية الفنون كالرسم والنحت والموسيقى والشعر فليست مطالبة بالالتزام، لأن الألوان والألحان والأشكال ليست بعلامات ذات مدلول، فهي لا تحيل إلى شئ خارج ذاتها، فالرسام يستخدم اللون لذاته، والموسيقي يستخدم الصوت لذاته. وكذلك يفعل الشاعر لأنه يستخدم الكلمة لذاتها (٥٩)، أما بالنسبة للناثر فالأمر يختلف لأن للناثر يجعل من الكلمة رسالة ذات دلالة. فالكلمات بالنسبة للكاتب على حد تعبير «بريس بارين» Price - Parrain «مسدسات محشوة بالرصاص» فإن أراد الكاتب أن يتحدث فإن عليه أن يكون كالقناص المحترف الذي يعرف أين يصوب رصاصاته وليس كالطفل الأحمق الذي يطلق الرصاص دون هدف وهو مغمض العينين (٦٠).

ولكن بماذا يلتزم الكاتب عند سارتر؟

إن الإجابة التي يمكن أن نستخلصها من السياق السارتري هي أن الفنان منحاز دائماً للإنسان، فهو يعتقد أنه لا يوجد فنان حقيقي يمكن أن يقف في صف الطغيان، أو يقر القمع، أو يصمت على قهر الإنسان. وسارتر يتحدى أن يوجد عمل فني جديد يناهض حرية الإنسان «أريد أن أعرف قصة جيدة واحدة جعلت غايتها خدمة القمع، أو قصة جيدة

واحدة كتبت ضد .. السود، أو العمال، أو ضد الشعوب المحتلة» (٦١).

والحق أن أعمال سارتر الروائية والدرامية، والدرامية، والدرامية على وجه الخصوص، هي تأكيد صادق لنظريته في الالتزام بالحرية، إذ لا يكاد يخلو عمل من أعماله من مناقشة قضية الحرية. وإن كان هناك تسمية مناسبة يمكن أن نصف بها مسرح سارتر، فإن هذه التسمية ستكون: مسرح الحرية. فكل أعمال سارتر الدرامية: الذباب، الأيدي القذرة، موتى بلا قبور، الشيطان، والإله، سجناء التونة، وغيرها تؤكد على أن الإنسان ليس ألعوبة في يد القدر، وليس ريشة تتقاذفها رياح المصادفة، وإنما الإنسان حر حرية مطلقة، فهو يوجد في عالم بلا دلائل أو محددات أو قيم جاهزة، وعليه أن يصنع هو كل شئ: العالم وذاته والقيم.

ويطلق سارتر على هذا الشكل من المسرح اسم مسرح «المواقف». ويوضح سارتر طبيعة وهدف هذا المسرح بقوله: «إن كان صحيحاً أن الإنسان حر في موقف معين، وأنه يختار نفسه حراً في موقف معين، وأنه يختار نفسه بنفسه في هذا الموقف وبه، فإنه يجب أن يقدم على المسرح مواقف بسيطة وإنسانية وحريات تختار نفسها في هذه المواقف.. ولما كان لا وجود للمسرح إلا إذا تحققت وحدة المشاهدين، فإنه يجب إيجاد مواقف عامة بحيث تكون مشتركة لدى الجميع» (٦٢).

مرة أخرى نلاحظ أن سارتر مثل كامو كلاهما يؤمن تماماً برسالة الأديب الاجتماعية والإنسانية، وبذلك فهما يبتعدان كثيراً عن روح وطبيعة المسرح العبثي. كلاهما يعلم أن كل شئ بلا معنى وبلا جدوى، ومع ذلك فإنهما لا يستسلمان لليأس أو للموت، ويواجهان الموقف بشجاعة نادرة تشبه شجاعة أبطال التراجيديات القديمة. كلاهما يبتعد عن العبث بقدر إيمانه بقيمة وبحرية الإنسان.

هوامش الفصل الثاني

(١) Arnold P. Hinchliffe: The Absurd, Methuen & Co. Ltd, London, 1972, p. 1.

(٢) مارتن إيسلن: مقدمة كتاب دراما اللامعقول، ترجمة صدقي عبد الله حطاب، سلسلة المسرح العالمي، أغسطس، ١٩٧٠، الكويت، ص ٩ .

(٣) Martin Esslin: The Theatre Of The Absurd, Penguin Books, London, 1980, p. 23.

(٤) مارتن إيسلن: المرجع المذكور، ص ١٨ .

(٥) نحيل القارئ إلى الدراسة الهامة التي قامت بها د. نادية البنهاوي حول : «بنور العبث في التراجيديا الإغريقية وأثرها على مسرح العبث المعاصر في الغرب وفي مصر»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨ .

(٦) أنظر كتابنا : الخلاص بالفن، التراجيديا نموذجاً، دار الكلمة، ٢٠٠١ ص ص ٨٠ ـ ٨٥ .

(٧) د. عبد المعطي شعراوي : أساطير إغريقية (أساطير البشر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، ص ١٢٣ .

(٨) المرجع السابق : ص ١٢٤ .

(٩) المرجع السابق : نفس الصفحة.

(١٠) المرجع السابق : نفس الصفحة.

(١١) المرجع السابق : ص ١٤١ .

(١٢) Camus : The myth of Sisyphus p 91.

(١٣) د. عبد المعطي شعراوي : المرجع المذكور ، ص ٩٢ .

(١٤) أنظر : كوليت استيبه : أسطورة أوديب، ترجمة زياد العودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٩، ص ٣٨ وما بعدها.

(١٥) إيسلن : المرجع المذكور، ص ١٦ .

(١٦) د. نعيم عطية : مسرح العبث : مفهومه، جذوره، أعلامه. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢، ص ص ٢٥ ـ ٢٦ .

(١٧) روجيه جارودي : واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٧٠ .

(١٨) المرجع السابق : ص ٢٢١ .

(١٩) موريس نادو : تاريخ السريالية، ترجمة نتيجة الحلاق، منشورة وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩٢، ص ٣٥ .

(٢٠) د. نعيم عطية : المرجع المذكور، ص ٢٧ .

(٢١) ايسلن : المرجع المذكور، ص ١٧ .

(٢٢) المرجع السابق : ص ١٨ .

(٢٣) المرجع السابق : ص ١٥ .

(٢٤) Hinchliffe: Op. Cit., p. 12.

(٢٥) Esslin: Op. Cit., pp. 21-22.

(٢٦) د. رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دراسة تحليلية للدراما أشكالها وتطورها، الأنجلو المصرية، ١٩٦٨، ص ٢٣٣ .

(٢٧) جورج ولورث: مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة د. عبد المنعم إسماعيل، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٩١ .

(٢٨) A. J. Leventhal: The Beckett Hero (In): Samuel Beckett, A Collection of Critical essays, ed. By M. Esslin, Prentice Hall of India Private Linited, New Delhi, 1980, p. 46.

(٢٩) بول شاوول: بيكيت صعلوك العدم، مقدمة مسرحية «في انتظار جودو»، سلسلة المسرح العالمي، العددان ٢٧٠ ـ ٢٧١، نوفمبر وديسمبر ١٩٩٣، الكويت، ص ١٠ .

(٣٠) Esslin: Op. Cit., p. 22.

(٣١) Gunther Anders: Being Without Time: On Beckett's Play Waiting For Godot (In): Samuel Beckett. ed. by M. Esslin, p. 144.

(٣٢) ناثان سكوت: بيكيت، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٧٤، ص ٣٦ .

(٣٣) بول شاوول: مقدمة نهاية اللعبة، سلسلة المسرح العالمي، العدد ٢٥٨، مارس ١٩٩٢، ص ٩ .

(٣٤) المرجع السابق: ص ١١ .

(٣٥) المرجع السابق: نفس الصفحة.

(٣٦) المرجع السابق: ص ١٠ .

(٣٧) Esslin: Op. Cit., p 22.

(٣٨) د. محمد العناني: من قضايا الأدب الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٥، ص ١٣٨ .

(٣٩) مارتن إيسلن: مقدمة كتاب دراما اللامعقول، ص ١٠ .

(٤٠) المرجع السابق، ص ١١ .

(٤١) د. رشاد رشدي: المرجع المذكور، ص ٢٤٣ .

(٤٢) د. لطفي فام: المسرح الفرنسي المعاصر، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤، ص ٢٤٢ .

(٤٣) د. رشاد رشدي: المرجع المذكور، ص ص ٢٤٨ ـ ٢٤٩ .

(٤٤) د. لطفي فام: المرجع المذكور، ص ٢٤٣ .

(٤٥) M. Esslin: Op. Cit., p. 24.

(٤٦) Ibid: p. 25.

(٤٧) Hinchliffe: Op. Cit., p. 11.

(٤٨) Ibid: pp 12- 13.

(٤٩) جان بول سارتر: الغثيان، ترجمة سهيل إدريس: دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٤، ص ٢٤٦ .

(٥٠) المرجع السابق: ص ص ٢٤٩ ـ ٢٥٠ .

(٥١) البير كامو: كاليجولا، ص ٥٨ .

(٥٢) المرجع السابق: ص ١١١ .

(٥٣) المرجع السابق: ص ١١٣ .

(٥٤) المرجع السابق: ص ١٥٢ .

(٥٥) المرجع السابق: ص ١٥٥ .

(٥٦) Camus: The Myth of Sisyphus. p. 47.

(٥٧) أوديت أصلان: فن المسرح، الجزء الأول، ترجمة د. سامية أحمد أسعد، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠، ص ٤٠٣ .

(٥٨) Sartre: What Is Literature? Harper Colophon Books. Harper & Row Publishers, New York, 1965, p. 65.

(٥٩) Ibid: pp. 1-3.

(٦٠) Ibid: p. 18.

(٦١) Ibid: p. 58.

(٦٢) فرنسيس جانسون: سارتر بقلمه، ترجمة د. خليل صابات، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٦٧، ص ٢٠ .

الفصل الثالث

العبث في الفن الروائي
رواية : ثرثرة فوق النيل "نموذجاً"

تمهيد :

تحتمل رواية «ثرثرة فوق النيل» عدة قراءات. فيمكن أن تقرأ من خلال السياق السياسي بوصفها شاهداً على سلبية المثقف المصري بعد ثورة يوليو، وربما تشير بأصابع الاتهام إلى الثورة بوصفها المسئولة عن هذه السلبية من خلال تهميشها لدور الثقافة والمثقفين في مقابل تقديسها للعسكر ومن كانوا يسمون في ذلك الوقت بأصحاب الخبرة [١].

ومن النقاد من يتناول الرواية من الجانبين السياسي والأخلاقي معاً. والرواية بهذا الشكل تعالج مسألة غياب الإيمان واللامبالاه تجاه القيم والأخلاق من جانب مجموعة من المثقفين المهمشين والذين يشعرون بالعجز السياسي نتيجة تجاهل السلطة القائمة لهم. والرواية بذلك تعد إمتداداً لرواية «الشحاذ»، حيث أن الكاتب قصد على ما يبدو أن يجيب عن السؤال التالي : إذا كان هناك أناس بلا دين، أو بالمعنى الأوسع بلا إيمان، فكيف يمكن التعامل معهم، وكيف يمكن أن يتعاملوا هم مع الحياة ؟ [٢].

من جانب آخر يمكن أن تقرأ رواية الثرثرة بوصفها مجرد ثرثرة فوق مياه النيل، أو مجرد لغو لا جدوى منه. وهذا ما جعل البعض يتهم الرواية بأنها لا تزيد عن كونها كذلك، أعني ثرثرة [٣]. وبالطبع فإن مثل هذا الحكم في رأينا فيه قدر من التسرع والظلم والقسوة لعمل أظن أنه من أعظم أعمال نجيب محفوظ.

أما القراءة التي سوف نقوم بها عبر سياق هذا الكتاب فإنها قراءة مختلفة لا تحفل كثيراً بالأبعاد الاجتماعية والسياسية داخل الرواية،

ولكن فقط تركز على الأبعاد الفلسفية والذهنية لها. والرواية بهذا المعنى هي وصف لأبعاد الحالة الذهنية والمزاجية لمجموعة من المثقفين المصريين اختاروا طريق العبث والاغتراب. ولذلك قصد الكاتب أن يجعل من العوامة (رمز الاغتراب والعبث) مقابلاً فنياً للشاطئ (رمز العالم الخارجي المرفوض).

إن الرواية تطرح العديد من الأسئلة الفلسفية، ويمكنني أن أقرر في ثقة أنها تنتمي قلباً وقالباً لما نسميه بالأدب الوجودي. فالرواية من بدايتها إلى نهايتها تتبع التراجيديا الإنسانية في صورها الاجتماعية والتاريخية والحضارية، وهي تلقي بآلاف الأحجار في مياه الفكر ، وتولد من خلال المزج بين سخرية تقطر ألماً وبين جدية تنزف قلقاً شكلاً من أشكال التعبير الفني تختلط فيه ديالوجات الدراما بمنولوجات القص، وسرديات الرواية بتهويمات الشعر. في هذه الرواية يعثر الناقد على العديد من الشخصيات العابثة والعبثية في وقت واحد. وهي كسائر روايات نجيب الفلسفية (*) تدور تقريباً في فلك البطل التراجيدي الأوحد الذي يحتل مقدمة المسرح، ويكون بمثابة الموضوع لخلفية زاخرة بأنصاف الأبطال الذين لا يشكلون إضافة زائدة بقدر ما يجعلوا من اللوحة الروائية عملاً تشكيلياً وتعبيرياً متكاملاً.

إن رواية ثرثرة فوق النيل تقدم - من وجهة نظري - رؤية فلسفية متكاملة حول مفهوم العبث من حيث : معناه، مستوياته، دلالاته المختلفة. والكاتب لا يكتفي بالوصف على طريقة الفلاسفة الوجوديين، ولكنه يتجاوز ذلك إلى ما هو أبعد، أعني إلى مناقشة كيفية الخروج من مأزق العبث. إن الرواية بلا ريب ليست مجرد ثرثرة مسلية أو تافهة، بل ثرثرة تحمل قيمة الحكمة وعمق الرؤية.

أولاً : معنى العبث في رواية الثرثرة

يحدد نجيب محفوظ معنى العبث في الفصل العاشر من الرواية بقوله: «العبث هو فقدان المعنى، معنى أي شئ. انهيار الإيمان، الإيمان بأي شئ. والسير في الحياة بدافع الضرورة وحدها ودون اقتناع وبلا أمل حقيقي. وينعكس ذلك على الشخصية في صورة انحلال وسلبية وتمسى البطولة خرافة وسخرية ويستوي الخير والشر .. وتموت القيم جميعاً وتنتهي الحضارة» (٤).

والمعنى المقابل للعبث عند محفوظ هو «الجدية»، والجدية تعني «الإيمان، ولكن الإيمان بماذا ؟. ولا يكفي أن تعرف ما يجب أن نؤمن به ولكن من الضروري أن يكون لإيماننا صدق الإيمان الديني الحق وقدرته المذهلة على خلق البطولات وإلا كان نوعاً جاداً من العبث» (٥).

والعبثيون «يعيشون بلا عقيدة، يقضون أوقاتهم في العبث لينسوا أنهم سيتحولون بعد قليل إلى رماد وعظام وبرادة حديد وأزوت ونيتروجين وماء. ويرهقهم في ذات الوقت أن الحياة اليومية تفرض عليهم ألوانا من الجدية الحادة التي لا معنى لها. وأن مجانين من حولهم يهددونهم بالنسف في أي لحظة» (٦).

والعبثيون لا يختلفون عن بعضهم البعض «إلا في القشور، ذلك أن أحدهم لا يكون شخصيته ولكنه يتكون من عناصر متحللة كبناء متهدم، ونحن قد نفرق بين بيت وبيت ولكن كيف نفرق بين كومين من الأحجار والأخشاب والزجاج والخرسانة والملاط والتراب والطلاء ؟ .. إنهم كلوحات الفن الحديث .. الواحد كالآخرين ..» (٧).

ثانياً : مستويات العبث

لا يشكل العبث في رواية الثرثرة مستوى واحداً، وإنما يوجد مستويان للعبث : عبث الأدمغة، وعبث الإرادة. ويتشكل هذان النوعان من العبث من خلال نوعين من الشخصيات : شخصيات تمارس العبث على مستوى الفكر فقط لكنها مع ذلك تمارس حياتها اليومية بصورة طبيعية، وشخصيات أخرى تمارس العبث لا على مستوى الفكر وحده، ولكن على مستوى الفكر والإرادة معاً. وقد تنبه محفوظ إلى تلك التفرقة الحاسمة، حيث يقول على لسان أحمد نصر : «إن كل حي هو جاد ويمارس حياته على أساس من الجدية، وإن العبث يقتصر عادة على الأدمغة، وقد تجد قاتلاً بلا سبب في رواية مثل الغريب أما في الحياة الحقيقية فإن بيكيت نفسه أول من يسارع بإقامة الدعوي على ناشر إذا أخل بشرط من شروط العقد الخاص بأى كتاب من كتبه العبثية» (٨).

وتؤكد سمارة بهجت نفس الفكرة في موضع آخر بقولها : «إرادة الحياة هي التي تجعلنا نتشبث بالحياة بالفعل، ولو انتحرنا بعقولنا، فهي الأساس المكين المتاح لنا، وقد نسمو به على أنفسنا» (٩).

وكي تتضح هذه التفرقة بصورة دقيقة علينا أن نستعيد مرة أخرى ملامح تلك الشخصيات العبثية كما رسمها محفوظ بريشته المبدعة، ولنبدأ بهؤلاء الذين يمارسون العبث على مستوى الأدمغة، ثم ننتقل إلى الشخصية الوحيدة التي تمارس العبث على مستوى الإرادة، ونعني به أنيس زكي، البطل العبثي الحقيقي داخل الرواية.

المستوى الأول للعبث : (العبث على مستوى الأدمغة)

تتناول رواية ثرثرة فوق النيل حياة مجموعة من المثقفين الذين يعايشون العبث على مستوى الأدمغة فقط، وهم : أحمد نصر (مدير حسابات)، على السيد (ناقد فني)، خالد عزوز (كاتب قصة)، مصطفى راشد (محامي)، رجب القاضي (ممثل)، ليلى زيدان (موظفة بوزارة

الخارجية)، سناء (طالبة جامعية)، سنية كامل (سيدة متزوجة).

وقد اعتاد هؤلاء الأشخاص أن يعيشوا حياتهم بطريقة مزدوجة، فهم يمارسون في النصف الأول من اليوم أعمالهم المختلفة، وفي الليل يجتمعون داخل عوامة راسية على النيل من أجل المزاج وتعاطي المخدرات. إنهم كما يقول أحدهم (مصطفى راشد) : «نحن نعمل للرزق في نصف اليوم الأول، ثم نجتمع بعد ذلك في زورق يسبح بنا في الملكوت» (١٠).

وما يوحد هذه المجموعة هو أنهم لا يكترثون لشئ مما يدور حولهم من أحداث، وإن اكترثوا فبدافع السخرية. وهم يعترفون بأنهم لا ينتمون لشئ، فكما يقول مصطفى راشد مخاطباً سمارة بهجت (الصحفية) : «لعلك تقولين لنفسك إنهم مصريون، إنهم عرب، إنهم بشر، ثم إنهم مثقفون، فلا يمكن أن يكون هناك حد لهمومهم، الحق أننا لا مصريون ولا عرب ولا بشر، نحن لا ننتمي لشئ إلا هذه العوامة .. مادامت الفناطيس بحالة جيدة، والحبال والسلاسل متينة، وعم عبده ساهراً، والجوزة عامرة، فلا هم لنا .. » (١١).

ويعقب علي السيد على مصطفى راشد قائلاً : «لا تصدقي كلام مصطفى حرفياً، لسنا أنانيين بالدرجة التي صورها، ولكننا نرى أن السفينة تسير دون حاجة إلى رأينا أو معاونتنا، وأن التفكير بعد ذلك لن يجدي شيئاً، وربما جر وراءه الكدر وضغط الدم .. » (١٢).

وقد قدم نجيب محفوظ وصفاً تعبيرياً لتلك الشخصيات العابثة، وصفاً ينأى عن الدخول في التفاصيل الخارجية المملة ويتجه بنا مباشرة إلى الملامح الإنسانية والذهنية والسيكولوجية لتلك الشخصيات، ويضعها كلها داخل نسيج واحد بلا نتوءات، أو زوائد، فيخلق بينها إنسجاماً في المزاج واتفاقاً في الأسلوب وتوحيداً في الرؤية. فهي شخصيات تعاني اللامبالاة والضياع والغربة والأنانية ورؤيتها للعالم رؤية ذاتية وجزئية

وسكونية.

وفي المخطوطة المسرحية التي كتبتها سمارة بهجت يعطي محفوظ بعض اللمحات السريعة الموحية عن تلك الشخصيات فأحمد نصر : «موظف كُفء .. موفق في حياته الزوجية وله أبنة في سن المراهقة، متدين روتيني .. ولأنه مؤمن فهو أعظمهم توازناً ولكنه رغم ذلك وربما بسبب ذلك أيضاً يحزنه أنه شئ لا يقدم ولا يؤخر في الحياة» ويمكن أن نعتبر إدمانه «نوعاً من الهروب من إحساس التفاهة الذي يطارده» (١٣).

مصطفى راشد : «محام .. متزوج من إمرأة لا يحبها .. رجل غريب ينطوي ولاشك على سر دفين. ولعله الإدمان. وهو يعي خواءه النفسي تماماً. ويجد ملاذه في الجوزه والمطلق .. وهو يتطلع إلى المستحيل بلا منهج ولا جهد حقيقي، معتمداً على التأمل المسطول. كأن المطلق ما هو إلا مبرر للإدمان ولكنه يهبه إحساساً بالعلو فوق تفاهته الحقيقية ..» (١٤).

علي السيد : «أزهري النشأة. أتم دراسته بعد ذلك في كلية الآداب .. له زوجتان، القديمة من القرية والجديدة من القاهرة ولكنها ست بيت، إمرأة تقليدية لترضي نوازعه المحافظة للسيادة، وهو ينوه بقلبه الكبير الذي أبقى على الزوجة الأولى، ولكنه خنزير كما تشهد بذلك علاقته الغريبة بسنية كامل. وكناقد فني فهو وغد كبير، يقيم أسسه الجمالية على المنفعة المادية .. ويطارده الإحساس بالتفاهة والخيانة والعبث فيمضي في سبيل الجوزة والأحلام الغريبة .. وهو مثال لطائفة من المعاصرين الذين يهيمون على وجوههم بلا عقيدة ولا خلق، ولا يتورع عن إرتكاب جريمة إذا أمن من العقاب» (١٥).

خالد عزوز : «ورث عمارة فضمنت له حياة رغدة رغم عجزه الواضح. وجد مهربه في الجوزة والجنس والفن الهلامي الذي يفضح ما تنطوي عليه جوانحه من انحلال وإباحية. من الصعب الفصل فيما إذا كان فقده

للعقيدة - أي عقيدة - هو الذي تأدى به إلى الانحلال أم أن انحلاله هو الذي ساقه إلى رفض العقائد .. وهو دون أصحابه عاطل يأخذ من المجتمع دون أن يعطيه شيئاً، إلا قصصاً - تافهة - مثل قصة الزمار - الذي انقلب مزماره حية تسعى ! ولا أستبعد كذلك أن يطل علينا ذات مساء من شرفة اللا معقول» (١٦).

رجب القاضي : « .. كآلهة العشق لا يخلو من قسوة لن يلطفها إلا الحب. وهو كالآخرين بلا عقيدة ولا مبادئ ولكنه دونهم عصبية وتأزماً، جميل جذاب، مشهور بسمرته الغامقة، وسيطرته غير المحدودة، ومهربه الحقيقي في الجنس أما الجوزة فيبدو أنها لا تؤثر فيه إلا قليلاً» (١٧).

لم يبق من رفاق العوامة سوى الشخصيات النسائية : ليلى زيدان، سناء، سنية كامل، ويبدو أن دورهن في الرواية لا يزيد عن كونهن موضوعات للمتعة أو مادة للرغبة الجنسية ولاستكمال طقوس المزاج.

أما الفلسفة التي تسود حياة هؤلاء الرفاق داخل العوامة، فهي كما يقول أنيس زكي في إحدى لحظات مناجاته : « .. ليس كعوامتنا شئ، الحب لعبة قديمة بالية ولكنه رياضة في عوامتنا، الفسق رذيلة في المجالس ولكنه حرية في عوامتنا. والنساء تقاليد ووثائق في البيوت ولكنهن مراهقة وفتنة في عوامتنا، والقمر كوكب سيار خامد ولكنه شعر في عوامتنا، والجنون مرض في أي مكان ولكنه فلسفة في عوامتنا، والشئ شئ حيثما كان ولكنه لا شئ في عوامتنا » (١٨).

ومع ذلك فمن الخطأ أن نتصور رفاق العوامة كأناس سعداء، فالهاربون من الخواء ومن العقم لا يمكن أن يكونوا سعداء. فهم كما يقوله رجب القاضي في إحدى لحظات صدقه : إنهم لا يقضون أوقات فراغ، «إنها بالأحرى أعمار فراغ» (١٩).

وبرغم هذا الحس المأساوي الذي يغلف أحياناً كلمات رفاق العوامة، إلا أنهم لا يمنحوننا أي فرصة للتعاطف معهم أو للإيمان بأفكارهم،

لأنهم أناس أنانيون يأخذون من المجتمع أكثر مما يعطونه، وشأنهم في، هذا شأن الكثير من المثقفين يعايشون نوعاً من الازدواجية النفسية التي تفصل بين الفكر والسلوك. فهم يؤمنون بأن كل شئ عبث وبأن الحياة ليس لها أي قيمة وأن العدم يحاصرهم، ومع ذلك فهم متكالبون على الحياة نهمون تجاه الحصول على اللذة، لا يتورعون عن ارتكاب أي حماقة في سبيل تحقيق رغباتهم ونزواتهم، ليس لديهم أي قدرة على التضحية أو العطاء أو المشاركة في الهموم الاجتماعية أو الإنسانية العامة. والعبث لديهم مجرد فعل نزوائي لا يتجاوز حدود جدران الفكر. ربما يقول قائل : أن الأفكار تؤثر في السلوك البشري وهذا صحيح، لكن إذا كنا بإزاء نوع من الإزدواجية النفسية التي يمارسها بعض المثقفين، فإن الحالة هنا تختلف لأن هذه الازدواجية قادرة على أن تنقذهم من الانتقال من عبث الأدمغة إلى عبث إرادة الحياة أي من الفكر إلى الواقع. ولا شك أن اختيار نجيب محفوظ للعوامة كان مقصوداً فالعوامة كمسرح للأحداث تشير إلى مدى هشاشة وضعف وضحالة هؤلاء الناس، أو كما يقول أنيس : «نحن نعيش فوق الماء فنهتز لوقع أي قدم ..» (٢٠).

والعوامة أيضاً ترمز إلى الانفصال عن الأرض وعما يدور فيها، وتعطي إحساساً بعزلة هذه المجموعة وانفصالهم عما يدور حولهم من أحداث. ويوضح د. «محمود الربيعي» الدلالات الرمزية لتلك البيئة المكانية الخاصة بقوله : «هذه البيئة المكانية التي اختيرت مسرحاً للحدث بيئة تحمل من دلالات الرمز أكثر بكثير مما تحمل من دلالات الواقع، فهي بيئة مؤقتة من وجوه كثيرة، ونتيجة لهذا فهي لا تعطينا إحساساً مجسماً بالحياة الواقعية المستقرة، بمقدار ما تعطينا الإحساس بنوع من الحياة يتأرجح على حافة الواقع .. إنها بهذا الوصف تحمل شبهاً بالبيئات المؤقتة ذات الدلالات الرمزية التي نجدها تتكرر في قصص كتاب مشهورين من أمثال همنجواي وسومرست موم. محطات السكك الحديدية المعزولة، البواخر المسافرة في عرض البحر، وما إلى ذلك من

البيئات التي قصد بها إشاعة الإحساس في نفوسنا بجو خاص مؤقت، غير ثابت، يرمز إلى الواقع، ولكنه ينفصل عنه على نحو ما. ويتصل بهذه البيئة المكانية ويساعدها على اكتساب قيمة رمزية في الرواية عنصر الزمن. وهو هنا، على أهميته القصوى، عنصر لا يكاد يحس، فهو مضغوط إلى الحد الذي لا يوجد فيه تطور زمني روائي بالمعنى المعروف، ويتجلى هذا في إعطاء الإحساس بسرعة مرور الزمن، وتشابه ليالي العوامة تشابهاً يكاد يكون تاماً. وليست هناك أحداث متتالية بارزة تحدد معالم الزمن وإنما هناك على العكس، استثناء يكاد يكون مطرداً بين لحظاته. وقد سمح هذا النوع من المعالجة للحدث أن يتغلغل على نحو عمودي في هذا الزمن المضغوط، ولا يطفو على سطحه الممتد .. لقد أسهم هذا النوع من معالجة الزمن في تكبير الإحساس بنوع المشاعر المطروحة في العمل الفني، وفي ضمور الإحساس بواقعية الزمن» (٢١).

إن هذا التهميش المتعمد لبعدي الزمان والمكان في الرواية يضاعف من إحساس القارئ بمناخ العبث الذي يهيمن على الرواية ويجعلنا نسلم بأنه لا جديد تحت الشمس، كما يكشف من جانب آخر عن مدى عقم وجدب تلك الشخصيات التي لا هدف لها سوى استهلال العالم من حولها، ومنذ متى كان الاستهلاك لوحي بالأمل أو يبشر بميلاد شئ جديد !

إن شخصيات عبث الأدمغة تظل بلا تطور حقيقي - سواء على مستوى الزمن الروائي أو الزمن الواقعي - لأنها تقيم حاجزاً كثيفاً بين تمردها العقلي وواقعها المعاش. ولأن منطق الفكر متناقض وقادر على أن يخلق في كل لحظة تبريراته لأوجه تناقضاته، لذلك يظل هؤلاء الأشخاص يمارسون حياتهم بطريقة طبيعية دون أن يتجاوز عبثهم عالم الأدمغة.

المستوى الثاني: عبث الإرادة (أنيس زكي)

إن أنيس زكي يمثل بؤرة الأحداث ومحور الرواية، وبدونه تفتقد الرواية ثرائها وعمقها، وبه تكتسب الرواية صفات العمل المتميز، وترقى إلى مصاف الأدب العالمي. فأنيس زكي هو الشخصية التي من خلالها يرصد القارئ الحركة اللانهائية للكواكب ويتابع مسيرة الحضارة الإنسانية من العصر الطحلبي حتى عصر الذرة. فمن خلال عينين زاهلتين غارقتين في ضباب سحب الدخان المتصاعد من مجمرة الحشيش يرى أنيس ما لا يراه الآخرون. ومن خلال عقل مجهد أعيته الأسئلة وأرهقه السكون، ومن خلال وعي غيبه الحشيش وضيعه الأفيون يتجول بنا أنيس عبر آلاف الملايين من السنوات الضوئية ويطرح العديد من الأسئلة الفلسفية حول الوجود والعدم، الحياة والموت، الجدية والعبث، السعادة والتعاسة، الخلود والفناء، المعنى والخواء، الإيمان والعدمية .. الخ.

إن أنيس ليس مجرد شخص عبثي، إنه بالأحرى العبث مجسداً، وهو يختلف عن أقرانه من رواد العوامة في أنه لا يمارس العبث كترف فكري، لكنه يمارسه كفعل، إنه يعيش العبث كواقع يومي وكتجربة معاشة. فمن السطر الأول في الرواية نواجه ذلك العبث ممثلاً فيما يؤديه أنيس من عمل روتيني تافه داخل أرشيف أحد مكاتب وزارة الصحة، حيث نلمح أنيس وهو ضائع داخل حجرة يزاحمه فيها الصراصير والنمل والعنكبوت والملفات التي تنعم براحة الموت إلى جانب مجموعة من الموظفين الذين لا يحترفون سوى النفاق والبهلوانية، وهو بينهم أشبه بمعجزة تخترق الفضاء الخارجي بغير صاروخ (٢٢).

ولأننا في شهر أبريل شهر الأكاذيب والغبار والحقائق الضائعة، لذلك فليس مستغرباً أن يكتشف أنيس بعد أن كتب التقرير اليومي وسلمه

للمدير العام بأن القلم كان فارغاً وبأنه لم يكتب سوى أسطر قليلة يليها الفراغ الأبيض. وهذا وإن دل فإنما يدل على العدم والخواء، والاستمرار في الكتابة بدون حبر إشارة إلى العقم واللاجدوى .. لا جدوى أي شئ وكل شئ.

وإذا أردنا أن نتعرف على شخصية أنيس فلنتعرف عليه من خلال آراء من يحيطون به في العمل وآراء أهل العوامة، ومن خلال بعض اللمسات واللمحات التي ينثرها الكاتب عبر صفحات الرواية. فأنيس كما يصفه مديره : مريض أبدي، عيناه «تنظران إلى الداخل لا إلى الخارج، كبقية خلق الله ..» (٢٣).

وأنيس كما قدمه رجب القاضي للصحفية سمارة بهجت الزائرة الجديدة للعوامة : «أنيس زكي، موظف بوزارة الصحة، ولي أمر عوامتنا، وزير شئون الكيف، رجل مثقف .. وهذه مكتبته، وقد طاف بكليات الطب والعلوم والحقوق فمضى بعلومها دون شهاداتها كأي رجل لا تهمه المظاهر، من أسرة ريفية محترمة، ولكنه يعيش منذ دهر وحيداً في القاهرة كأنه إنسان عالمي، ولا تسيئي الظن بسكوته إذا لم يحادثك كثيراً فهو يهيم في الملكوت ! » (٢٤).

ويقول عنه أيضاً : «إنه ولي أمر عوامتنا، وندعوه أحياناً بولي النعم، وأي فارس منا بالقياس إليه هاو مبتدئ فهو لا يفيق أبداً» (٢٥).

أما أنيس فيصف نفسه بتلك الكلمات الساخرة : «أنيس زكي ابن آدم وحواء، سنك : ولدت بعد مولد الأرض بألف مليون سنة، وظيفتك : بروميثيوس مسطولا، مرتبك : ما قيمته خمس وعشرون كيلو من اللحم البلدي» (٢٦).

إن شخصية أنيس زكي تعكس عدة مفارقات تعمد الكاتب إبرازها : فهو أكثر أبناء العوامة إحساساً بالوحدة والعزلة والوحشة، ومع ذلك فأسمه أنيس !. وهو الطالب الفاشل الذي طاف بمعظم الكليات ولم يوفق

في أي منها، ومع ذلك فهو الفيلسوف المشغول بالقضايا الميتافيزيقية، والذي يدمن قراءة تاريخ البشرية مثلما يدمن الحشيش والأفيون. وأنيس أقل رفاقه كلاماً ولكنه أكثرهم حكمة وأعمقهم فكراً. وهو قبل ذلك وبعده هو الصادق الوحيد من بين رواد العوامة، فهو لا يعايش العبث على مستوى الفكر فقط، ولكن العبث لديه منطق فكر ومنطق سلوك (إن جاز أن يكون للعبث منطق). فالسؤال الذي يطارده دائماً هو السؤال عن معنى حياته : لماذا يحيا، ولأن السؤال بلا إجابة لذلك يهرب أنيس إلى الغياب، أو كما يقول في أحد حواراته مع سمارة بهجت عندما فاجأته بالسؤال : ماذا يفعل الآن فقال دون أن يرفع عينيه إليها :

- «أتساءل لماذا أحيا !

- عال وبماذا تجيب ؟

- أنسطل عادة قبل أن أجد الفرصة» (٢٧).

إن أنيس زكي ينتمي لهذا النوع من المخلوقات المعذبة التي تفتش عن عالم مفقود، وهو يشبه من وجوه متعددة صابر في الطريق، وعمر الحمزاوي في الشحاذ، هذه الشخصيات - كما يقول د. فيصل دراج - «.. تمارس تجربة العبث بإخلاص كبير. ولعل هذا الإخلاص العابث إن صح القول، هو الذي يعطي لهذه الشخصيات معناها المأساوي - الإنساني ونبلها الأخلاقي، لأنها تبدأ بالسقوط ولا تخضع إليه، بل تتجاوزه بسقوط آخر، له معنى مختلف، بل تتجاوزه بسقوط مقاوم .. لأنها تفضل الموت على الامتثال لعالم ساقط. شئ ما في هذه الشخصيات يذكر بجمالية الخسران أو أخلاقية العبث» (٢٨).

وأنيس ليس فقط ضحية مجتمع غادر يحكم على الظاهر ولا يحترم الباطن، بل هو أيضاً ضحية لقدر غاشم حرمه منذ أن كان طالباً ريفياً يعيش وحيداً في القاهرة من الزوجة والإبنة، إذ ماتت زوجته وطفلته في شهر واحد بمرض واحد. وعندما ضاقت به الدنيا وضاق بها لم يجد له

مأوى غير تلك العوامة الراسية على النيل، تأويه دون أن يتكلف مليماً واحداً من إيجارها كما قال له يوماً أحد الأصدقاء (٢٩).

والدور الذي يمارسه أنيس داخل العوامة لا يختلف في تفاهته عن الدور الذي يمارسه في وزارة الصحة، فهو يعد المجلس لاستقبال الأصدقاء، ويكرس ويرص ويشعل النيران، أو كما يقول في كلمات تفيض بالمرارة : « أما أنا فاكرس وأرص وأشعل النار وأدير الجوزة ثم أنصب من نفسي مستودعاً لخردة المهاترات» (٣٠).

وإذا كانت شخصيات العوامة الأخرى تهرب من العدم، فإن الفارق الأساسي بينها وبين أنيس هو أنه يهرب من وعيه بالعدم. فمأساة أنيس الحقيقية تكمن في وعيه. إنه برغم غيابه عن العالم الخارجي يعاني من إفراط في الوعي، وهو في هذا يتفق مع عمر الحمزاوي، أو مع «روكنتان» بطل رواية «الغثيان» لسارتر، ولكنه يختلف عن «مرسو» بطل «الغريب» لألبير كامي، من حيث أن ميرسو لا مبالي طوال الوقت، لا مكترث طوال الرواية. أما أنيس فمأساته ليس لها مثيل، لأنه حتى وهو مسطول مازالت الأسئلة تلاحقه، وحتى في ضياعه مازالت إنسانيته طاغية، وحتى في عبثيته لم ينس الحب والأماني الضائعة.

ومأساة أنيس أيضاً لا تكمن - على وجه الدقة - في وعيه بالزمن الحاضر، ولكن في وعيه بالماضي. إنه دائماً يتذكر، والذكرى عذاب لمن يستدعيها. وأنيس لا يستدعي ذكرياته فقط، ولكن يستدعي ذكريات التجربة الحضارية للإنسان مما يعمق من إحساسه بالعبث والخواء، خاصة عندما تتداخل في مخيلته الأزمنة والأمكنة، وتتشابه المواقف والأحداث وتختلط الوجوه والملامح ويستحيل العالم كله إلى مشهد سريالي. ففي إحدى اللحظات التي يفيق فيها أنيس على صوت ضحكات أصدقائه يناجي نفسه قائلاً : « .. لماذا يضحكون ؟ كإنما لم يكن لحياتهم مطلع. الذكريات البعيدة التي لحقت بالعصر الحجري. القرية ثم الغرفة الوحيدة والإصرار. الإصرار في القرية والحجرة الوحيدة» (٣١).

«وتلاطمت في رأسه خواطر عن الغزوات الإسلامية والحروب الصليبية ومحاكم التفتيش ومصارع العشاق والفلاسفة والصراع الدامي بين الكاثوليكية والبروتستنتية وعصر الشهداء والهجرة إلى أمريكا وموت عديلة وهنية ومساوماته مع بنات شارع النيل والموت الذي نجى يونس وعمل عم عبده الموزع بين الإمامة والقوادة وصمت الهزيع الأخير من الليل الذي يعجز عن وصفه والأفكار الفسفورية الخاطفة التي تتوهج لحظة ثم تختفي إلى الأبد» (٣٢). «وثمة آلاف من الشهب تتناثر من الكواكب تحترق وتتبدد منهالة على جو الأرض دون أن تمر بالأرشيف أو تسجل في دفتر الوارد. أما الألم فقد خص به القلب وحده» (٣٣).

أما علاقة أنيس بالحاضر فتكاد تكون مقطوعة تماماً، فهو ليس فقط المسطول الأبدي كما وصفه مديره، ولكنه أيضاً المغترب الأبدي، فهو لا ينتمي سوى لبعض الأفكار والذكريات. وبرغم مناخ العربدة والمجون الذي يهيمن على مناخ العوامة، وبرغم أن لكل رجل من رواد العوامة زوجة أو خليلة أو رفيقة، إلا أن أنيس بلا إمرأة، وتجاربه الجنسية لا تزيد عن كونها بضعة تخيلات وأفكار، أو كما يقول لنفسه معقباً على أسئلة سمارة بهجت « .. ألا تعلم بأنني على موعد مع فكرة مجردة ذات طابع جنسي ؟ » (٣٤).

وتصف ليلى زيدان موقفه من الحب بقولها: «إنك إذا استعملت الحب يوماً كمبتدأ في جملة مفيدة فستنسى حتماً الخبر إلى الأبد !» (٣٥).

وأنيس ليس غريباً عن نساء العوامة فقط، بل هو غريب عن كل روادها، فهو كما قلت الغريب الأبدي، وعندما ينسطل لا يدرك منهم سوى بضع ذرات ينبعث منها بعض الأصوات. «وعندما يدقق النظر في وجوههم تتكشف له عن ملامح جديدة كأنها وجوه غريبة، إنه يراهم عادة

بأذنه من وراء سحابات الدخان ومن خلال الأفكار والمعاملات. ولكنه إذا ركز عليهم تركيزاً تلقائياً نافذاً وجد نفسه غريباً وسط غرباء، ورأى الخراب في التجاعيد الحفيفة حول عيني ليلى زيدان. ولمح قسوة ثلجية في ابتسامة رجب التهكمية. وتلوح الدنيا غريبة أيضاً لا يدري موقعها من الزمان، ولعلها لا توجد أصلاً» (٣٦). وتصل غربة أنيس مداها عندما يشعر أنه غريب عن كل شئ حتى عن جسده. ولعل تأملات أنيس لساقه المستلقاه إلى جانب عالم الأشياء تذكرنا بتأملات روكنتان ليده المقلوبة فوق الطاولة (*). ولنتأمل تلك الكلمات التي يصف فيها نجيب هذه الحالة الغيثانية : «... واستيقظ على منظر ساقه المطروحة لصق الصينية، طويلة بارزة العظام، باهتة اللون في الضوء الأزرق. كثيفة الشعر، كبيرة الأصابع مقوسة الأظافر من طول إهمالها بلا قص، فكاد ينكرها وعجب لعضو من جسده كيف يبدو كالغريب ...» (٣٧).

شخصيات تقف على حافة العبث

من الشخصيات التي تقف على حافة الهاوية، هاوية العبث، شخصيتان : الأولى هي شخصية عم عبده حارس العوامة وراعي الملذات. وعبده كما يقدمه محفوظ يبدو مثالاً للقوة وللصلابة ولمقاومة الموت. فهو يتمثل في عيون أنيس «.. كشئ ضخم قديم عريق في القدم .. هيكل عملاق يناطح رأسه سقف العوامة. ويشع كونه جاذبية لا تقاوم. رمز حقيقي للمقاومة حيال الموت» (٣٨).

وعبده ليس مجرد حارس للعوامة بل هو العوامة نفسها، أو كما يقول عن نفسه مزهواً : «أنا العوامة : لأني أنا الحبال والفناطيس، وإذا سهوت عما يجب لحظة غرقت وجرفها التيار ..» (٣٩).

ومع ذلك، فإن شخصية عبده تحيطها الأسرار والألغاز، فهو نبت غريب لا يدري من أين جاء وما عمره ومن أقاربه. وهو متناقض إلى أقصى حد، فهو ذو صوت جميل حين يؤذن، وليس أقل من ذلك جمالاً

حين يذهب ليأتي بالكيف أو ليغيب كي يعود بفتاة من فتيات الليل. وهو كما يصفه علي السيد : «هو عملاق حقاً ولكنه لا يكاد يتكلم، يعمل كل شئ ولكنه لا يتكلم إلا فيما ندر، ويخيل إلينا كثيراً أنه غارق أبداً في لحظته الراهنة ولكن لا يمكن الجزم في ذلك بشئ قاطع، وأعجب شئ أنه قد يصدق عليه أي وصف. فهو قوي وضعيف، وهو موجود وغير موجود، وهو إمام المصلي المجاور وهو قواد !» (٤٠).

وقد أغرت شخصية عم عبده بعض النقاد لأن يجعلوا منه مثالاً للفلاح المصري الذي يقاوم الموت والذل والهوان، ويقف شامخاً برغم ضعفه وقلة حيلته (٤١).

وهو في نظر البعض الآخر النموذج المقابل لسلبية المثقفين (٤٢). وهناك من النقاد من يحاول إبراز الجانب الأسطوري في شخصية عم عبده، ويربط بينه وبين بعض الشخصيات الأسطورية الأخرى في روايات نجيب محفوظ مثل شخصية «الجبلاوي» في «أولاد حارتنا» وإلى هذا الرأي يذهب د. غالي شكري، في كتاب «المنتمي» (٤٣).

والرؤية الأكثر عمقاً والتي تضع شخصية عم عبده في مكانها الصحيح والملائم يمكن أن نعثر عليها فيما كتبه الأستاذ «إبراهيم فتحي» عن هذه الشخصية، حيث يقول : « ... كل صفاته الحسنى السابقة، ترد على ألسنة اللاهين في العوامة، الغائبين عن مصيرهم. فهو مثلهم يأكل خبزه بالعمل الروتيني الميت ... أوزيريس العظيم يمسح حذاء بروميثيوس المسطول. السلبية الاجتماعية تتصبب عرقاً متنكرة في شكل عمل. ثور الساقية الهائل يدور ويدور ويدور. فليس من الممكن أن يضم الجوانح على إمكانات تجعله جديراً بأن يكون الوجه المقابل للسلبية. فهو غارق فيها حتى نخاع عظامه» (٤٤).

على أية حال فإننا لا نريد أن نضفي على شخصية عم عبده أكثر مما تحتمل فهو في تناقضاته يساير المناخ العبثي الذي يسود الرواية.

ومن هذا الجانب تلتقي شخصية عبده مع شخصية أنيس في عدة جوانب أو أبعاد، فكلاهما كثير الصمت قليل الكلام، وكلاهما يعيش في وحدة مطلقة، وكلاهما يعمل في صمت داخل العوامة، وحياة كليهما يلفها الغموض ويكسوها الضياع، فمثلما جاء أنيس من القرية البعيدة المجهولة، فكذلك جاء عبده من قرية بعيدة، ربما تكون في صعيد مصر، لا أحد يعرف ولا حتى هو نفسه، فكل ما يعرفه أنه قدجاء «إلى هنا ذات يوم فوق عربة قطار» (٤٥).

ويبدو أن وسيلة عبده للفرار من العبث هي الإيمان، فالإيمان كما يقول له أنيس هو ملجأه «إنك ياعم عبده هارب في الإيمان» (٤٦).

ومن جانبنا نعتقد أن ما يعصم عبده من السقوط في العبث شيئاً آخراً : هو أنه يعيش ويعمل دون أن يشغل باله بالأفكار وبهموم المثقفين، فهو لا يسأل، لأن الأسئلة كثيراً ما تكون هي سر الداء وأس البلاء خاصة إذا كانت أسئلة بلا أجوبة. ومع ذلك فلا يجب أن يفهم من هذا الكلام أنه دعوة من جانبنا لهجر التفكير واستبعاد الأسئلة، فربما يجد المرء في عدم التفكير نوعاً من الراحة، لكنها راحة رخيصة تشبه راحة السوائم. ولكن هل يمتلك الإنسان أن يفكر أو لا يفكر ؟ أعني هل التفكير فعل لا إرادي أم لا إرادي ؟

يبدو أن السؤال ينتمي إلى تلك الأسئلة المزعجة التي تستعصي على الإجابة. وربما يكون السؤال الأصعب أن نسأل : هل عم عبده مؤمن لأنه لا يفكر، أم أنه لا يفكر لأنه مؤمن ؟

أما الشخصية الثانية التي تقاوم العبث داخل العوامة هي شخصية سمارة بهجت، وهي الشخصية التي وضعها الكاتب في مقابل الشخصيات الأخرى، أنها الشخصية التي تحمل راية العصيان على العبث. إنها الصحفية الشابة الجذابة التي جاءت إلى العوامة بدافع الفضول أو بدافع تحقيق نصر صحفي تؤكد به التزامها الفكري

والسياسي، وتسعى إلى تغيير تلك المجموعة الضالة وإعادتهم إلى الحياة مرة أخرى.

ولكن هل نجحت سمارة بهجت في الهدف الذي جاءت من أجله للعوامة ؟ ترى من الذي انتصر منطق العبث أم منطق الجدية ؟.

الحق أن سمارة فشلت في تحقيق هدفها ولم يستطع منطقها أن يصمد أمام منطق هؤلاء العابثين، إذ قوبلت أفكارها وحواراتها معهم بكل سخرية وازدراء، وبدت في عيونهم مجرد امرأة مزعجة جاءت لتقتحم عليهم بديهيات الحياة وتنتزعهم من بين أحضان الفردوس الذي فيه ينعمون. أما سمارة نفسها فتاة المبادئ والمثل العليا فلم تستطع أن تصمد أمام غواية الحب، وسرعان ما سقطت سقوطاً مدوياً في شباك رجب القاضي. وسقوطها هو بمثابة سقوط للجدية التي تدعيها أمام سطوة العبث الذي يمثل قانوناً داخل العوامة وداخل الحياة. ومن سياق الرواية يتضح أن سمارة مثلها مثل رفاقها من رواد العوامة عرفت العبث وتذوقت مرارته، لكنها لم تستسلم له، ففي حوارها التالي مع أنيس تتأكد تلك الفكرة :

« - أعترف لك بأنني مصرة على أن أكون جادة أكثر مني جادة بالفعل

- هاتي ما عندك بسرعة فإن القهوة على وشك !

- في أويقات الراحة من العمل يعترضني العبث كأنه وجع الأسنان

- ذلك بعض أعراضه

- ولكني أحاربه بعقلي وإرادتي

....

- ومع ذلك فإنني مقتنعة بأن المسألة ليست مسألة العقل والإرادة وحدهما.

- إذن ماذا ؟

- أتعرف لعبة الساقية في لونابارك ؟

- كلا

- أنها تدور بركابها من أسفل إلى أعلى ومن أعلى إلى أسفل

- وبعد ؟

- عندما تكون صاعداً فإنك تتلقى إحساساً صاعداً بطريقة تلقائية، وعندما تكون هابطاً فإنك تتلقى إحساساً هابطاً بطريقة تلقائية كذلك، ولا تدخل - في الحالين - من العقل والإرادة !

- زيديني شرحاً وتذكري القهوة !

- نحن من الركاب الهابطين ..

- والعمل ؟

- ليس لنا إلا العقل والإرادة !

- والهزيمة ؟

فقالت بحدة :

- كلا

- هل تعدين نفسك مثالاً للانتصار ؟

- من الركاب الهابطين من جاوز نفسه وحتى من أهلكها» (٤٧).

ثالثاً : لعنة الدوار والدوران

« .. لولا أن الكواكب تدور حول الشمس لتحقق لنا الخلود» (٤٨)

« .. في صباي لم يكن ثمة سؤال بلا جواب، والأرض لم تكن تدور، والأمل يمتد في المستقبل بسرعة مائة مليون سنة ضوئية» (٤٩).

إن هذه الكلمات تلخص أهم مبادئ الحكمة الموجعة التي تتسلط على

خيال ووجدان أنيس مثل المرض العضال. الحركة والدوران هما سر المعاناة، سر عذاب الإنسان، سر تفاهته، سر الزمن، سر الموت والفناء والعدم. وليس مصادفة أن تتكرر معان الدوران والحركة والدوار بصورة ملحة داخل صفحات الرواية. وليس مصادفة أيضاً أن تكون الحركة الدائرية هي الشكل الذي ينتظم حركة الرواد العوامة حول المجمرة، حركة الهاموش، حركة الجوزة، حركة الخفاش، حركة الصادر والوارد، حركة الذرة، حركة الأرض، حركة الكواكب. لعنة الحركة والدوران تحيط بكل شئ وأي شئ، فلا ينجو ركن على الأرض من لعنة الدوران.

لقد أدرك أنيس بصورة ناصعة جذر المأساة وأصل اللعنة البشرية فكان السؤال الذي يؤرقه بصورة دائمة هو :

- «لماذا توجد حركة ؟

- أي حركة تعني ياولي النعم ؟

- أي حركة ..» (٥٠)

إن أي حركة تبعث على السأم مثلما تبعث على الإحساس بالخواء، لذلك كان أنيس دائماً « .. يفكر في الحلقات المفرغة التي تحاصره كل يوم كشروق الشمس وغروبها وبزوغ القمر وأفوله والحضور والانصراف في الوزارة والإقبال والإدبار في الجلسة والصحو والنوم. تلك الحلقات المذكرة بالنهاية والتي تجعل من أي شئ لا شئ. وقد دار معها الآباء والأجداد. وتنتظر الأرض انتظاراً لا يعرف الجزع لتستمد من آمالنا ومسراتنا أسمدة لتربتها. فلا بأس أن تحتدم الأشواق في سحابات الدخان المضمخ بشذا السحر المحرم الغامض» (٥١).

والمفارقة الأكثر إيلاماً أنه برغم الدوران فلا يوجد حركة حقيقية، وإنما « .. حركة دائرية حول محور جامد، حركة دائرية تتسلى بالعبث. حركة دائرية ثمرتها الحتمية الدوار. في غيبوبة الدوار تختفي جميع

الأشياء الثمينة، من بين هذه الأشياء الطب والعلم والقانون، والأهل المنسيون في القرية الطيبة، والزوجة والإبنة الصغيرة تحت غشاء الأرض. وكلمات مشتعلة بالحماس دفنت تحت ركام من الثلج» (٥٢).

إن أنيس يجد في الحركة الدائرية كل معالم الفناء، فكل دورة تمثل خطوة من خطى الموت والعدم، وما تلك المظاهر الدالة على الحياة التي نراها على ظهر الأرض إلا حركة وليدة الإندفاع الذاتي. وإذا افترضنا كما افترض أنيس أن هناك راصد يتابع حركة رواد العوامة من أحد الكواكب الأخرى، فإنه سيرى كائنات أشبه بالهاموش تلتقي كل مساء حول المجمرة وتنفث دخانها في الغلاف الجوي مما يشير إلى وجود حياة على سطح كوكبنا. لكن عندما يتكرر اجتماع وافتراق تلك المجموعة بصورة آلية ومكررة دون هدف واضح فسوف يعلن الراصد خيبة أمله ويعود ليستبعد وجود حياة بالمعنى الصحيح (٥٣).

رابعاً : حكمة المساطيل

يستبدل نجيب محفوظ بالقول الشائع : خذوا الحكمة من أفواه المجانين مقولة : «خذوا الحكمة من أفواه المساطيل» (٥٤). فمساطيل العوامة ليسوا ككل المساطيل، وإنما هم مساطيل من نوع خاص، ولذلك فإن ما ينطق به مساطيل العوامة ليس نوعاً من الهراء أو اللغو أو الثرثرة التي تخلو من المعنى. فأهل العوامة لهم حكمتهم الخاصة ولهم منطقهم الخاص. وكل كلمة يقولونها تحمل دلالة حتى ولو كانت السخرية أو الاحتجاج.

وبرغم لا مبالاة وسلبية أبناء العوامة، وبرغم يقينهم أن الحياة تمضي دون حاجة إليهم، «وأن التفكير .. لن يجدي شيئاً، وربما جر وراءه الكدر وضغط الدم ..» (٥٥)، إلا أنهم مع ذلك يفكرون ويتناقشون وأحاديثهم لا تخلو من نقد للنظام السياسي ولحالة التناقض التي يعاني منها معظم المثقفين والممارسين للعبة السياسية. ففي إحدى حوارات الرواية يقول

خالد عزوز : «كل قلم يكتب عن الاشتراكية على حين تحلم أكثرية الكاتبين بالاقتناء والإثراء وليالي الأنس في المعمورة ... » (٥٦).

ويقول علي السيد : «لأننا نخاف البولس والجيش والإنجليز والأمريكان والظاهر والباطن فقد انتهى بنا الأمر إلى ألا نخاف شيئاً» (٥٧).

ولا تخلو مجالس اللهو والعبث داخل العوامة من تعليقات وحوارات فيها طابع الحكمة وسمة التفلسف، ولنستعيد هذا الحوار الهام بين سمارة وأبناء العوامة، يقول علي السيد مخاطباً سمارة :

- « ... واضح من أن جو عوامتنا لا يتقبل من الحديث إلا السخرية والعبث، ولكنك فتاة قوية فيما أعتقد وعليك أن تتحدي جونا. فأرخت عينيها كأنما تنظر إلى المجمرة وقالت :

- ليكن، الحق أني أؤمن بالجدية !

وانهالت الأسئلة. أي جدية ؟ الجدية لحساب أي شئ ؟

أليس من الجائز أن نؤمن بالعبث بجدية ؟ والجدية تتضمن أن يكون للحياة معنى فما المعنى ؟

....

وتذاكروا الأسس العالية التي استقر عليها المعنى قديماً، وسلموا بأنها ذهبت إلى غير رجعة، فعلى أي أساس نقيم المعنى ؟ وقالت بإيجاز:

- إرادة الحياة !

وتبادلوا الأفكار. إرادة الحياة شئ صلب مؤكد ولكنها قد تفضي إلى العبث ما المانع ؟ وهل تكفي لخلق البطل ؟ ثم إن البطل هو من يضحي بإرادة الحياة نفسها في سبيل شئ آخر هو أسمى في نظره من الحياة

فكيف يتأتى ذلك الشئ العجيب ؟

ـ ما أعنيه هو أن نتجه عند البحث إلى إرادة الحياة نفسها لا إلى أساس يتعذر الإيمان به» (٥٨).

وفي حوار آخر بين مصطفى راشد وسمارة بهجت يقول مصطفى راشد :

ـ « ... واضح أنك في الإيمان القديم مثلنا. ومثلنا أيضاً في الطبقة التي تنحدر نحو الهاوية، فكيف عثرت بعد ذلك على معنى ؟ وخبرينا على الأقل ما هو ؟

ترددت ملياً ثم قالت :

ـ إنها الحياة لا المعنى.

ـ نحن نشعر بدفعها في غرائزنا، وفي تلك الحدود نمارسها على خير وجه.

ـ كلا

ـ سبق أن قلنا لك ..

قاطعته

ـ بعض غرائزنا تعبد الموت كما تعلمون ..

ـ المخرج ؟

ـ الخروج من القوقعة ..

كلام طلي ولكنه لا يقدم ولا يؤخر.

ـ الحياة فوق المنطق» (٥٩)

وتبلغ حكمة المساطيل مداها عندما تصل إلى ولي أمر النعم (أنيس) الذي لا يكف عن التأمل والتفكير برغم يقينه بأن التفكير عبث مثل الحياة، وأن الدنيا تزداد غرابة عند تعاطي الأفكار، وأن العبث لا يولد

من خلال عدم فهم الوجود ـ كما ذهب ألبير كامي ـ ولكن العبث قد يأتي نتيجة الفهم الشديد للوجود، فلقد « .. أوغلنا في الفهم حتى أدركنا ألا معنى وسوف نوغل أكثر فأكثر ولا أحد يستطيع التكهن بما سيكون» (٦٠).

خامساً : سر الجوزة

لا تمثل الجوزة في رواية ثرثرة فوق النيل مجرد شئ هامشي أو ثانوي بالنسبة للحدث الروائي. ولكن الجوزة ولوازمها من الصينية والمجمرة والفحم والجمرات ورائحة الدخان .. كل هذه العناصر تكتسب داخل البناء الروائي أبعاداً جمالية ودلالية خاصة. وإذا كانت العوامة كمكان تحتل موقع البطولة، فإنني لا أتردد في أن أقول أن الجوزة ولوازمها تنافس العوامة هذه البطولة أيضاً.

ولقد كان محفوظ من البراعة بحيث استطاع أن يمنح هذا الكائن المرفوض اجتماعياً وأخلاقياً أبعاداً جمالية وفنية تجعل منه عنصراً فنياً متناغماً مع عناصر المشهد العبثي، ومكملاً لبنية النص الروائي وملتحماً مع سيكولوجيا الموقف الدرامي.

وبرغم أن رواد العوامة يلتفون جميعاً كل مساء حول الجوزة، إلا أن دوافع المساطيل للغياب مختلفة داخل العوامة. فالجوزة بالنسبة لأصحاب عبث الأدمغة تمثل ملاذاً ومهرباً من المسئوليات الاجتماعية ومن التفكير في الهموم البشرية، أو كما يقول علي السيد عن الجوزة : «إنها محور جلستنا، ولا سعادة حقيقية لنا إلا في هذه الجلسة» (٦١).

ولقد كان السؤال الذي يحير سمارة هو : لماذا يتعلق أبناء العوامة بالجوزة، لماذا يحبونها ؟ لماذا يعشق الناس غيبوبتها ؟ لماذا يهيمون بهذا النعاس الزاهل ؟. وعندما صرحت بحيرتها كانت إجاباتهم مفعمة بالسخرية ومربكة لجديتها الزائفة، إذ قال أحدهم : ـ «الامتناع عنها هو ما يحتاج إلى تفسير !» (٦٢) وقال لها خالد عزوز : ـ «إرجعي إلى كلمة

إدمان في دائرة المعارف البريطانية !» (٦٣).

وإذا أردنا إجابة أكثر عمقاً وحيوية عن سر الجوزة وسحر الغياب فإننا سنعثر عليها في تهويمات وتأملات أنيس الشاردة ولنبدأ بتأمل تلك اللوحة التشكيلية البديعة التي تمثل فيها الجوزة الشكل الأساسي الذي يحتل صدارة اللوحة، بينما تكون بقية العناصر بمثابة الخلفية التي تثري الشكل الرئيسي، بمختلف الأشكال والأطياف والألوان، فتخلق حالة جمالية تذوب فيها كافة أبعاد الكون لتستحيل إلى أشكال تكعيبية وسريالية ووحشية، ولنتأمل هذه الصور المتتالية :

«أعد المجلس كأحسن ما يكون. صفت الشلت على صورة هلال كبير فيما يلي الشرفة. وفي نقطة الوسط من الهلال استوت صينية نحاسية كبيرة، جمعت الجوزة ولوازمها. وهبط المغيب فوق الأشجار والماء فانتشر في الجو حلم هادئ، وآبت أسرار الحمام البيضاء تطير سراعاً فوق النيل. وتربع أنيس وراء الصينية رانيا إلى المغيب بعينين ناعستين على هيئتها بوجه عام. ولكن عندما يسري سحر الفص المذاب في القهوة السادة فسوف تتغير أشياء. ستحل الأشكال المجردة والتكعيبية والسريالية والوحشية مكان الجازروينا والكافور والأكاسيا وعرائس العوامات ..» (٦٤).

«واصلت الجوزة دورانها المنغوم المشتعل. وانعقدت هالة من الهاموش حول مصباح النيون. أما خارج الشرفة فقد استقرت الظلمة واختفى النيل إلا أشكالاً هندسية منتظمة وغير منتظمة تعكسها مصابيح الطريق في الشاطئ الآخر ونوافذ العوامات المضاءة ...» (٦٥).

«وحل صمت مؤقت فارتفعت قرقرة الجوزة، وترامى من الخارج نقيق ضفدع وصراخ صرار الليل ... وتكلم الظلام خارج الشرفة فقال لا تكترث لشئ. انحدر صوته مع شعاع نجم كابي الأحمرار قطع المسافة إلى غرزتنا في مائة مليون سنة ضوئية. وقال أيضاً لا تجعل من الحياة

عبثاً. أجل حتى المدير العام نفسه سيختفي ذات يوم كما اختفى الحبر من قلمك. ولم يعد للقلب من هم يحمله مذ دفن في التراب أعز ما كان يملكه» (٦٦).

«حمل أنيس المجمرة إلى عتبة الشرفة بعد أن زودها بقطع من فحم. تعرضت هناك لتيار الهواء وراح ينتظر. واتسعت المراكز المحترقة في شتى القطع حتى استحال سواد الفحم حمرة متوهجة هشة عميقة ناعمة. واندلعت عشرات من الألسنة الصغيرة والموسومة بالشفق، وانتشرت، ثم تلاقت أجنحتها مكونة موجة راقصة نقية شفافة مكللة الأطراف بزرقة خيالية، ثم أزت فتطاير من جوفها سرب من عناقيد الشرر. وصرخت أصوات نسائية فأعاد المجمرة إلى مكانها. واعترف فيما بينه وبين نفسه بإعجابه غير المحدود بالنار. إنها أجمل من الورد والأعشاب والفجر البنفسجي، فكيف أمكن أن تطوي بين جوانحها أكبر قوة مدمرة ؟» (٦٧).

إن الجوزة ولوازمها الأخرى ترتبط في مخيلة أنيس بكافة المفردات الكونية الأخرى: القمر، الكواكب، الليل، الحركة، الشهب، النيازك، النار، الرماد، الحياة، الموت، الوجود، العدم .. الخ.

فالصينية وهي أحد لوازم عالم الجوزة ربما تكون صورة مصغرة للنظام الكوني، فالدوائر المتداخلة تشبه المدارات والترتر يشبه النجوم. أما الرماد ونفايات المعسل فيمكن أن تمثل الكواكب وأرضنا ليست إلا واحدة منها. ولعل طائر الخفاش الأعمى الذي يتأمل نقوش الصينية النحاسية هو صورة رمزية لأنيس الذي تتجه عيناه إلى الداخل لا إلى الخارج، ومع ذلك فهو يرى ما لا يراه الآخرون، ويسبح بغير أجنحة في الملكوت اللانهائي (٦٨).

والجوزة بالنسبة لأنيس لا تمثل ـ كما تمثل لأصحاب عبث الأدمغة ـ مهرباً من التفكير، ولكنها تمنحه إحساساً بالخلود وبالحضور المكثف

لعالم الأشياء الهارب دوماً لعالم اللا شيء. أنها قهر ولو بصورة عابرة لفكرة الفناء واحتيال على قلق الموت وشبح النهاية. فها هو أنيس يعترف لنفسه ولأطياف الدخان من حوله بأنه «عندما تبدأ سهرة جديدة، يتكاثف الإحساس بالحضور. ويطمئن الوجود، وتتوارى فكرة النهاية، فتتهيأ فرصة نادرة لممارسة الشعور بالخلود» (٦٩).

وعندما يدخل أنيس في هذه الحالة الصوفية : «يظن نفسه مركز الكون وأن الجوزة تدور من أجله. والحق أن الجوزة تدور لأن كل شيء يدور، ولو كانت الأفلاك تسير في خط مستقيم لتغير نظام الغرزة» (٧٠).

سادساً : تفاهة وضحالة الوضع البشري

من القضايا التي يتردد صداها بقوة داخل رواية الثرثرة قضية المصير البشري، ودراما الميلاد والموت، الصراع الذي لا يهدأ بين شبح الخواء المتربص بالإنسان والرغبة العارمة للإفلات من العدم. ويمثل أنيس من هذا الجانب الشخصية المحورية التي تبدأ من عندها الأسئلة الميتافيزيقية ولا تنتهي، إذ لا يوجد جواب مثلما لا يوجد حل نهائي !

إن كل شيء حول أنيس يذكره بالنهاية بداية من أسرته التي حرم منها مبكراً في مطلع الحياة، والعمل الروتيني التافه الذي يمارسه يومياً في معتقل الأرشيف، والأصدقاء الذين يلتقون كل مساء في مجلس السمر ثم ينفضون بلا معنى واضح، حتى تأمل التجربة البشرية التي لا تختلف عن تأمل التجربة الكونية .. كل هذا وغيره يذكره بعبث كل شيء وأي شيء، ويجعله يعترف بأن «لا أهمية لشيء. حتى الراحة لا معنى لها. ولم يبدع الإنسان ما هو أصدق من المهزلة» (٧١). «وإذا أردت حقاً ارتكاب حماقة للفت الأنظار إليك فتجرد من ثيابك وتبختر في ميدان الأوبرا» (٧٢).

إن التجربة الإنسانية عقيمة إلى أقصى حد ولا جديد تحت الشمس، فكل ما يحدث الآن قد حدث منذ ملايين السنين وسيحدث في الملايين

القادمة .. لا جديد ! وحتى سمارة التي يراها أنيس لأول مرة تذكره بوجوه أخرى كثيرة منها ما يتذكره ومنها ما لا يتذكره، «ومن الجائز أن تكون كليوباطرة أو المرأة التي تبيع المعسل بدرب الجماميز» (٧٣). «وخيل إليه أنه رآها من قبل ولكن في أي عصر من العصور الغابرة ؟ وهل كانت ملكة أو من الرعية ؟ وعندما استرق إليها النظر مرة أخرى طالعته بصورة جديدة ! حاول أن يستوعبها ولكن التركيز أرهقه فحول عينيه إلى الليل» (٧٤).

إن الأسئلة تحاصر أنيس ولا ترحمه من أصغر شئ إلى أكبر شئ، أنه يتساءل : «كيف دبت الحياة لأول مرة في طحالب فجوات الصخور بأعماق المحيط !» (٧٥). وحتى في أصفى لحظات الكيف، وفي أسعد لحظات السمر مع الرفاق تظل الأسئلة تطارده فيسأل نفسه «هل اجتمع هؤلاء الأصدقاء ـ كما يجتمعون الليلة ـ بثياب مختلفة في العصر الروماني؟ وهل شهدوا حريق روما؟. ولماذا انفصل القمر عن الأرض جاذباً وراءه الجبال؟. ومَنْ مِنْ رجال الثورة الفرنسية الذي قتل في الحمام بيد امرأة جميلة؟ وما عدد الذين ماتوا من معاصريه بسبب الإمساك المزمن؟. ومتى تشاجر آدم ـ بعد الهبوط من الجنة ـ مع حواء لأول مرة؟ وهل فات حواء أن تحمله مسئولية المأساة التي صنعتها بيدها ؟» (٧٦).

ولأن السؤال بلا إجابة، لذلك فإن « .. الليل-أكذوبة بما هو نهار سلبي، وعندما يطلع الفجر تخرس الألسنة» (٧٧). «وعما قليل سيحل الخراب بالمجلس» (٧٨). وحينئذ ستحل اللعنة التي تجعل لكل شئ نهاية، ولن يبق في المجمرة إلا الرماد، أما الرفاق فسيذهبون تباعاً ثم ينفرد بوحدته القاحلة. ليلة أخرى ستموت والليل يرامقه خارج الشرفة ! (٧٩).

إن كل ليلة من ليالي العوامة تمضي وتترك وراءها شعوراً أسياناً يمتزج بطعم الرماد، ولا يبق من عزاء سوى الانتظار. «ولكن ثمة محنة

حقيقية في الانتظار. انتظار سحر الفنجان المسحور. والانتظار شعور مؤرق ولا شفاء منه إلا ببلسم الخلود. وقبل ذلك فلا النيل يؤنسك ولا أسراب الحمام الأبيض. وترى بعين قلقة تقوض المجلس كما ترى جميع النهايات. والقمر بازغ فوق أغصان الأكاسيا يؤكد هذه الوساوس ولا يلطفها. ومادام ذلك كذلك فحتى فعل الخير يعقبه الندم. ويضيق الصدر بأي حكمة إلا حكمة تنعي جميع الحكم. فليذهب العذاب المتراجع أمام السحر إلى غير رجعة. وعندما نهاجر إلى القمر فسنكون أول مهاجرين يهاجرون هرباً من لا شئ إلى لا شئ» (٨٠).

«ولكن ما قيمة أن تبقى أو أن تذهب. أو أن تعمر كسلحفاة. ولما كان الزمن التاريخي لا شيئاً بالقياس إلى الزمن الكوني فسناء معاصرة في الواقع لحواء. ويوماً ستحمل لنا مياه النيل شيئاً جديداً يستحسن ألا نسميه ... ولا أستبعد أن أسمع ذات ليلة نفس الصوت وهو يأمرني بعمل خارق يذهل له من لا يؤمن بالمعجزات. وقد قال العلم في النجوم كلمته ولكنه ما هي في الحقيقة إلا أفراد عالم آثروا الوحدة فتباعدوا عن بعضهم آلاف السنين الضوئية. فيا أي شئ أفعل شيئاً فقد طحننا اللا شئ» (٨١).

سابعاً : الخلاص من العبث

الحديث عن العبث هو بشكل آخر حديث عن المعنى، فالعبث غياب للمعنى وبالتالي فإن أي طرح لمشكلة العبث يستدعي بالضرورة السؤال عن كيفية الخروج من هذا العبث، كيف يمكن الخلاص من جحيم العالم الرخو، العالم المتهتك، المتحلل، كيف يمكن الوصول إلى أرض الميعاد، موطن الحقيقة والجدية والهدف والمعنى. كيف يمكن إنقاذ الإنسان من العبث؟ هذا هو السؤال الذي تطرحه الرواية خاصة في فصولها الأخيرة، ويتخلل ثنايا بعض الصفحات بشكل عام. فليس الحوت الذي يلوح لأنيس أثناء تجوالاته وشطحاته الخيالية سوى الحوت الذي أنقذ يونس، إنه الأمل الذي يتطلع إليه كل اليائسين من أجل الخلاص. إن

هذا الحوت رمز لرغبة البطل في الخروج من مأزق العبث، وتعبير حي عن المعاناة التي يعايشها أنيس المسكون بالخراب والذي يفتش عن أي معنى يمكن أن ينتشله من الضياع [٨٢] وربما يكون أنيس هو الوحيد من بين أبناء العوامة الذي تعذبه فكرة الخلاص وتؤرقه مسألة المعنى فعندما تتهم سمارة أبناء العوامة بالهروب يتبارون في الاحتجاج عليها ورفض اتهامها لهم بالهروب والسلبية، يقول مصطفى راشد :

- «لا قيمة للأكلشيهات، جميعنا أناس عاملون، مدير حسابات، ناقد فني، ممثل، أديب، محام، موظف، كلنا نعطي المجتمع ما يطلبه منا وأكثر، من أي شئ نهرب» [٨٣].

- «أننا نواجه هموم حياتنا اليومية بكل همة. لسنا تنابلة. نحن أرباب أسر ورجال أعمال» [٨٤].

إن معظم أبناء العوامة يقعون فيما يسميه سارتر «بسوء الطوية» [٨٥] وسوء الطوية هو نوع من الكذب على النفس. والمستثنى الوحيد من هذه الحالة هو أنيس، فأنيس فبرغم غيابه هو أكثرهم جرأة، وأكثرهم صدقاً ويعلم تماماً زيف اللعبة، وهو الوحيد أيضاً الذي لا يثرثر إلا فيما ندر، ولا ينطق إلا بالحكمة، ويرى ما لا يراه الآخرون، ومشكلته الحقيقية ليست في غياب الحقيقة، ولكن في إدراك الوجه البشع لها !.

وتطرح الرواية فكرة الخلاص من العبث عبر سبيلين أو طريقين : الأول نظري يكاد يكون غريباً على شخوص وأحداث الرواية، ومستوى آخر يندمج ويتماهى مع مجمل الخط الدرامي للرواية.

السبيل الأول للخروج من العبث نعثر عليه في مستهل مشروع المسرحية التي كانت سمارة بهجت تعتزم تأليفها عن أبناء العوامة، وفيه يطرح نجيب محفوظ الإيمان بالعلم كحل للخروج من قبضة العبث. فالإنسان كما يقول : «واجه قديماً العبث وخرج منه بالدين. وهو يواجهه اليوم فكيف يخرج منه ؟ ولا فائدة ترجى من مخالطة إنسان بغير اللغة

التي يتعامل بها، وقد أكتسبنا لغة جديدة هي العلم ولا سبيل إلى توكيد الحقائق الصغرى والكبرى معاً إلا بها، وهي حقائق بلورها الدين بلغة الإنسان الجديدة» (٨٦).

«وليكن لنا في العلماء أسوة ومنهج. يبدو أنهم لا يقعون في العبث أبداً. لماذا ؟. ربما لأنه لا وقت لديهم لذلك، وربما لأنهم على صلة دائمة بالحقيقة معتمدين على منهج موفق قد أثبت جدارته، فلا يتأتى لهم الشك فيها أو اليأس منها. وقد ينفق أحدهم عشرين عاماً لحل معادلة، وستجد المعادلة عناية متجددة وتلتهم أعماراً جديدة ثم تفضي إلى خطوات راسخة في سبيل الحقيقة. فهم يعيشون في مناخ معبق بالتقدم والنصر، ولا يعن لهم مثل هذا السؤال : من أين وإلى أين وما معنى حياتنا ... العلم الحقيقي يفرض أخلاقيات في عصر تدهور الأخلاق، فهو مثال في حب الحقيقة والنزاهة في الحكم والرهبانية في العمل والتعاون في البحث والاستعداد التلقائي للنظرة الإنسانية الشاملة» (٨٧).

ويبدو أن فكرة الخلاص من مأساوية الوضع البشري عن طريق العلم تتكرر بصورة متواترة في العديد من روايات محفوظ الأخرى خاصة «أولاد حارتنا» التي تحتفي بالعلم بوصفه المخلص الجديد الذي من خلاله يتم إنقاذ الإنسان والتحرير اللانهائي لملكاته. غير أن رواية ثرثرة فوق النيل لا تطرح هذه الرؤية، لأن مناقشة مسألة الإيمان بالعلم لا ترد سوى في هذا النص السابق، وفيما عدا ذلك يصعب أن نقول أن الرواية تستهدف ذلك. ولهذا فإن الإيمان بالعلم كطريق لقهر العبث لا يزيد عن كونه أمراً هامشياً ونظرياً بالنسبة للمناخ العام الذي يسود أحداث الرواية، ولا يمثل في النهاية سوى إضافة خارجية وعارضة.

أما السبيل الثاني للخلاص من العبث، وهو المطروح بقوة في نهاية الرواية، فهو الحب. على الرغم من أن الحب بمعناه الإنساني الحقيقي يكاد يكون غائباً في معظم صفحات الرواية. ونظرة أبناء العوامة للحب لا تزيد عن الرغبة الجنسية وعناق جسدين. فحين يسأل علي السيد لماذا

تحب النساء رجلاً دون آخر يأتيه الرد على لسان خالد عزوز : «لنسأل عن ذلك الغدة النخامية» [٨٨] ويقول أحمد نصر : «إذا عاش حب شهراً كاملاً في زماننا الصاروخي فهو حب معمر !» [٨٩].

والمرأة في العوامة لا تختلف عن قطعة الحشيش أو الأفيون، فالمرأة كما يقول أنيس : «... المرأة كالغبار لا تعرف برائحتها الدسمة ولكن عندما تستقر أنفاسها المحترقة في الأعماق» [٩٠].

غير أن للحب مع أبناء العوامة دور مزدوج، فالحب كما يذهب أنيس هو الذي أنقذ أهل العوامة من لعبة المبادئ. فعندما بارح أبناء العوامة جنتهم الوهمية (العوامة) قاصدين منطقة سقارة أصابت سيارتهم المنطلقة كالرصاصة شخص مجهول فأردته قتيلاً. وكانت هذه الحادثة بمثابة الخطيئة التي كانت سبباً في طردهم من الجنة. فقد تبدد حلمهم الجميل وتهاوت جدران اليوتوبيا التي كانت ملجأهم في لحظات احتدام العبث.

وقد كانت هذه الحادثة مرحلة فاصلة في سياق تطور الحدث الروائي ونقطة تحول حاسمة في تطور علاقة أنيس برفاق العوامة وبسمارة بهجت وبالعالم الآخر خارج العوامة.

لقد استقبل الجميع الموقف بنوع من الذهول، ثم تلا الذهول رغبة عارمة في الإفلات من المسئولية والهروب من الجريمة بأي ثمن.

وحاولت سمارة بهجت أن تنتصر للحق خاصة وأنها فتاة المبادئ والقيم الجادة - لكن سمارة - للأسف - امرأة ذات قلب، لذلك فقد حسم القلب الأمر لصالحه وانهزمت المبادئ أمام سلطان الحب، والمرأة التي جاءت لإنقاذ العوامة من العبث أحبت رجل العبث (رجب القاضي)، وبدلاً من أن تنتشله من عبثه جذبها هو إلى عالمه مثلما ينجذب هاموش

العوامة إلى النار كي يحترق !. وهكذا أنقذ الحب سمارة من حكم المبادئ.

أما أنيس فهو الوحيد الذي قاوم الرضوخ للأنانية، فلم يستطع الصمت، ولم يرحمه ضميره المستيقظ من العذاب، وكلما أغمض عينيه رأى الشبح الأسود وهو يطير في الهواء، فيتساءل : «ترى أمازال يتألم؟ ألم يعرف لماذا وكيف قتل؟ أو لماذا وجد؟ . أم انتهى إلى الأبد؟ . وهل تمضي الحياة كأن شيئاً لم يكن؟» (٩١) «لن ينام الليلة إلا الميتون. والصرخة التي هزئت من كمال الأفلاك. مجهول من مجهول إلى مجهول. متى يرحم العقل نفسه ويستسلم للنوم» (٩٢).

وإذا كان الحب قد أنقذ سمارة من حكم المبادئ وجعلها ترضخ لأنانية أبناء العوامة، فإن الحب أيضاً هو الذي أنقذ أنيس من الاستسلام للعبث، وهو الذي أعاده مرة أخرى إلى الحياة بعد أن كان كما وصفته سمارة بهجت في مذكراتها : « .. نصف مجنون، أو نصف ميت» (٩٣).

أنيس اليوم يولد من جديد، أنيس الذي كان لا يفيق أبداً من غيبوبته يستيقظ لأول مرة وعيناه لم تعد تنظران إلى داخله، عيناه الآن مفتوحتان على العالم. إنه يعي لأول مرة أن هناك عالماً وأشياءً وبشراً وأحداثاً وألواناً وأشكالاً، من قبل لم يكن يعي شيئاً، أما الآن فها هو يستقبل «الطريق مفيقاً لأول مرة. بباطن بعيد كل البعد عن السلطنة والخيال والضحك. وامتد الشارع أمامه طويلاً تكتنفه الأشجار السامقة من الجانبين تتدانى أعاليها على مرمى البصر كجبين مقطب. لأول مرة يرى العوامات والذهبيات الراسية على امتداد الشاطئ المرصع بحدائقها المتشابهة المتباينة. العجب أن لكل عوامة شخصيتها ولونها وشبابها أو كهولتها ووجوه آدمية تتراءى في نوافذها ..» (٩٤).

إن يقظة الحب في اعتقادي قد سبقت يقظة الضمير، فالحب هو الذي

جعل أنيس يفوق من غيبوبته، وهو أيضاً الذي جعله يتمرد على الصمت ويقول الحقيقة لأول مرة، ويرفض أي مهادنة أو تسوية، خاصة إذا كان الأمر يتعلق بمقتل إنسان بريء، فكل شيء يهون إلا جريمة القتل، والعدالة يجب أن تتحقق [٩٥].

وأنيس لم يتمرد فقط على الصمت والسلبية، بل تمرد أيضاً على الوظيفة العقيمة التي يمارسها، وعندما بادر المدير العام بإهانته لم يتردد في ضربه، بل وهدده بالقتل ! [٩٦].

إن هذا التحول في شخصية أنيس ليس له ما يبرره غير الحب، فهو الذي منحه تلك القوة التي جعلته يضرب رجب القاضي ويضرب المدير العام، وهو القوة التي منحته المعنى والقيمة. إن العبثي تتساوى لديه كل القيم، يتساوى لديه : الموت والحياة، القسوة والرحمة، الظلم والعدالة، المحبة والكراهية. العبثي لا يعرف معنى الحب، ولكن عندما نحب، أو إن شئنا الدقة عندما نؤمن بالحب ويكون لهذا الإيمان صدق الإيمان الديني هنا تحدث المعجزة، ويتحول الإنسان الخرب إلى إنسان قادر على صنع المعجزات.

والحق أن الدوافع التي أدت بأنيس إلى الخروج من سلبيته ولا مبالاته تبدو ظاهرياً متعددة، فحينما تسأله سمارة عن السبب الذي دفعه إلى عدم التراجع عن موقفه ومواجهة الجناة يقول :

- «.. أردت .. أن أجرب ما يجب قوله !

ففكرت قليلاً ثم سألته :

- لماذا ؟

- لا أدري بالضبط، ربما لأمتحن كيف يكون أثره» [٩٧].

وقد يفهم من هذا الحوار القصير أن موقف أنيس ليس موقفاً أصيلاً،

فهو لم يخرج بعد من نطاق العبث، لأن دوافعه تبدو نزوائية، بمعنى أنه يريد فقط أن يجرب مدى تأثير قول الحقيقة على هؤلاء الرفاق العابثين. ولكن إذا تذكرنا الروح الساخرة التي لا يتخلى عنها أنيس، ففي هذه الحالة يمكن لنا أن نعتبر مثل هذه العبارات نوعاً من الرغبة في التلاعب بأعصاب ومشاعر سمارة، ومحاولة منه لأقناع سمارة بزيف ولا أخلاقية رجب ورفاقه، ولينتزع منها اعترافاً يمكن أن يشير إلى تزعزع ثقتها برفيقها. ولعل الحوار التالي بين أنيس وسمارة يؤكد فكرتنا.

- «على أي حال ستحميهم لا أخلاقياتهم من ارتكاب حماقة أخلاقية وسوف يعود إليك الحب »!.

- عذبني كيف شئت فإني أستحقه وأكثر.

- وها أنا أعترف لك بأن الغيرة كانت باعثاً من بواعث سلوكي الغريب. فحدجته بنظرة داهشة فابتسم قائلاً :

- لا يصح أن أخدعك. فقد تتوهمين أن إحدى شخصيات مسرحيتك قد تطورت إلى النقيض بتأثير كلامك أو بدافع حدة التجربة، فأوقعك في نهاية مفتعلة !

لبثت ترامقه بدهشة، فقال :

- وثمة نهاية أخرى لا تقل عن السابقة سخفاً وهي أن تبادليني الحب !

فغضت من عينيها وهي تسأله :

- فكيف ترى النهاية ؟

- هذه هي مشكلتنا لا مشكلة المسرحية وحدها ..

- لكنك تكلمت عن قول ما يجب قوله ؟

ـ ذلك حق. لم يكن الغضب ولا الغيرة وحدهما، ولكن خطر لي بعد ذلك أن أقول ما يجب قوله، وأن أقف موقفاً جاداً لأمتحن أثره، فوقع زلزال لا ندري شيئاً عن عواقبه، وحتى أنت انهزمت !

ـ إنك تمثل بجثتي.

ـ بل إني أحبك» (٩٨).

إن علاقة الحب النامية بين أنيس وسمارة ـ برغم أهميتها ـ يكتنفها الكثير من الغموض والالتباس، ولا أدري لماذا لم يحتفي بها الكاتب بالصورة الكافية، ولم يحاول أيضاً أن يضفي عليها أية أبعاد إنسانية إيجابية، خاصة من جانب سمارة، وبدا الحب وكأنه حب من جانب واحد فقط. ويبدو أن الكاتب لم يستسلم لظمأ القارئ في معرفة المصير الذي ستؤول إليه تلك العلاقة الجديدة وآثر النهاية المفتوحة، وهي نهاية مازالت تناسب إلى حد كبير مناخ العبث الذي يسود الرواية، وتضع البطل في نفس الوقت في مواجهة حادة مع المجهول.

ومع ذلك فإن هذا الحب يظل برغم هشاشته شعاع النور الوحيد الذي يبرق في قلب الظلمة الحالكة، وهو قارب الأمل الأخير الذي انتشل أنيس من عبثه وغثيانه، وأنقذ أيضاً سمارة من الهبوط مع الطبقة الهابطة، ولعل هذه الكلمات تعبر بصورة موحية عن هذا الأمل الوليد : «وراحت تتكلم عن الأمل فنظر إلى الليل. ورفرف الليل بجناحيه فتناثرت الأسرار كالنجوم. واستحال كلامها وشوشة منبعثة من تهويمات حلم. وشئ حدثه بأنه عما قليل سينشق سطح الماء القاتم عن رأس الحوت» (٩٩).

هوامش الفصل الثالث

(١) أنظر : د. فاطمة الزهراء محمد سعيد: الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨١، ص ص ٢٠٧ ـ ٢٠٨ .

(٢) د. إبراهيم الشيخ : مواقف اجتماعية وسياسية في أدب نجيب محفوظ مكتبة الشروق، الطبعة الثالثة ١٩٨٧، ص ١٩٧ .

(٣) جلال العشري : رأي في كتاب ثرثرة على النيل، ص ص ٤٩٧ ـ ٤٩٩، بحث منشور في : الرجل والقمة، اختيار وتصنيف فاضل الأسود، الهيئة المصرية للكتاب، الجزء الأول، عام ١٩٨٩ .

(*) المقصود بذلك الروايات الفلسفية التي تعتمد على البطل الواحد مثل : الطريق، الشحاذ، اللص والكلاب، السمان والخريف، قلب الليل.

(٤) نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل، مكتبة مصر ١٩٧٧، ص ١٠٨ .

(٥) المصدر السابق : ص ص ١٠٨ ـ ١٠٩ .

(٦) المصدر السابق : ص ١٤٠ .

(٧) المصدر السابق : ص ١٤٠ .

(٨) المصدر السابق : ص ٨٠ .

(٩) المصدر السابق : ص ٧٥ .

(١٠) المصدر السابق : ص ٥٩ .

(١١) المصدر السابق : ص ٦٠ .

(١٢) المصدر السابق : نفس الصفحة.

(١٣) المصدر السابق : ص ١١١ .

(١٤) المصدر السابق : ص ١١٢ .

(١٥) المصدر السابق : ص ص ١١٢ ـ ١١٣ .

(١٦) المصدر السابق : ص ١١٣ .

(١٧) المصدر السابق : ص ١١٤ .

(١٨) المصدر السابق : ص ١٢٥ .

(١٩) المصدر السابق : ص ٥٥ .

(٢٠) المصدر السابق : ص ٧٠ .

(٢١) د. محمود الربيعي : قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤، ص ص ١٠٣ ـ ١٠٤ .

(٢٢) رواية ثرثرة فوق النيل : ص ص ٥ ـ ٧ .

(٢٣) المصدر السابق : ص ٩ .

(٢٤) المصدر السابق : ص ٣٤ .

(٢٥) المصدر السابق : ص ٦٢ .

(٢٦) المصدر السابق : ص ١٧٣ .

(٢٧) المصدر السابق : ص ٦٢ .

(٢٨) د. فيصل دراج : رحلة الفرد المغترب في رواية نجيب محفوظ، ص ١١٣، دراسة منشورة بمجلة «الطريق» العدد الثالث يونيو ١٩٩٠ .

(٢٩) رواية ثرثرة فوق النيل : ص ٦ .

(٣٠) المصدر السابق : ص ١٠٢ .

(٣١) المصدر السابق : ص ١٠١ .

(٣٢) المصدر السابق : ص ص ١٠٠ ـ ١٠١ .

(٣٣) المصدر السابق : ص ص ٥٢ ـ ٥٣ .

(٣٤) المصدر السابق : ص ٦٢ .

(٣٥) المصدر السابق : ص ٢٢ .

(٣٦) المصدر السابق : ص ص ٩٥ ـ ٩٦ .

(**) أنظر : جان بول سارتر : الغثيان، ص ١٤١ .

(٣٧) ثرثرة فوق النيل : ص ١٢٢ .

(٣٨) المصدر السابق : ص ١٣ .

(٣٩) المصدر السابق : ص ١٥ .

(٤٠) المصدر السابق : ص ص ٥٦ ـ ٥٨ .

(٤١) أنظر : د. فاطمة الزهراء محمد سعيد : المرجع المذكور، ص ٢٢٢ .

(٤٢) أنظر : د. نبيل راغب : قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨، ص ٣١٩ .

(٤٣) د. غالي شكري : المنتمي : دراسة في أدب نجيب محفوظ، الطبعة الرابعة، بيروت ١٩٨٧، ص ٤١٣ .

(٤٤) إبراهيم فتحي : العالم الروائي عند نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص ٤٩ .

(٤٥) ثرثرة فوق النيل : ص ١٤٢ .

(٤٦) المصدر السابق : نفس الصفحة.

(٤٧) المصدر السابق : ص ص ١٩٧ ـ ١٩٨ .

(٤٨) المصدر السابق : ص ٦٣ .

(٤٩) المصدر السابق : ص ١٠١ .

(٥٠) المصدر السابق : ص ١٤١ .

(٥١) المصدر السابق : ص ١٣٧ .

(٥٢) المصدر السابق : ص ١٠ .

(٥٣) إبراهيم الصيرفي : نجيب محفوظ .. والثرثرة، ص ٤٢١ بحث منشور في: الرجل والقمة، المرجع المذكور.

(٥٤) ثرثرة فوق النيل : ص ٢٤ .

(٥٥) المصدر السابق : ص ٦٠ .

(٥٦) المصدر السابق : ص ٥٦ .

(٥٧) المصدر السابق : ص ٣٧ .

(٥٨) المصدر السابق : ص ص ٧٤ ـ ٧٥ .

(٥٩) المصدر السابق : ص ص ١٤٦ ـ ١٤٧ .

(٦٠) المصدر السابق : ص ٦٥ .

(٦١) المصدر السابق : ص ٥٩ .

(٦٢) المصدر السابق : ص ٩٧ .

(٦٣) المصدر السابق : نفس الصفحة.

(٦٤ المصدر السابق : ص ٢٠ .

(٦٥) المصدر السابق : ص ٢٦ .

(٦٦) المصدر السابق : ص ٢٧

(٦٧) المصدر السابق : ص ص ٥٤ ـ ٥٥ .

(٦٨) إبراهيم الصيرفي : المرجع المذكور، ص ٤٢٠ .

أنظر أيضاً: ثرثرة فوق النيل : ص ٤٠ .

(٦٩) ثرثرة فوق النيل : ص ٨٣ .

(٧٠) المصدر السابق : ص ٨٤ .

(٧١) المصدر السابق : ص ٤٢ .

(٧٢) المصدر السابق : ص ٢٧ .

(٧٣) المصدر السابق : ص ٦٢ .

(٧٤) المصدر السابق : ص ٥٢ .

(٧٥) المصدر السابق : ص ٩ .

(٧٦) المصدر السابق : ص ٥٨ .

(٧٧) المصدر السابق : ص ص ٦٠ ـ ٦١ .

(٧٨) المصدر السابق : ص ١٠٢ .

(٧٩) المصدر السابق : ص ٦٣ .

(٨٠) المصدر السابق : ص ٩٤ .

(٨١) المصدر السابق : ص ٣٨ .

(٨٢) المصدر السابق : ص ٢٨، ٣٦ .

(٨٣) المصدر السابق : ص ٩٧ .

(٨٤) المصدر السابق : ص ٩٨ .

(٨٥) Sartre : Being and Nothingness, , P 87.

(٨٦) ثرثرة فوق النيل : ص ١٠٩ .

(٨٧) المصدر السابق : نفس الصفحة.

(٨٨) المصدر السابق : ص ٨٩ .

(٨٩) المصدر السابق : ص ٩٥ .

(٩٠) المصدر السابق : ص ص ١٤٥ ـ ١٤٦ .

(٩١) المصدر السابق : ص ص ١٦٠ ـ ١٦١ .

(٩٢) المصدر السابق : ص ١٦٤ .

(٩٣) المصدر السابق : ص ١١٤ .

(٩٤) المصدر السابق : ص ١٦٦ .

(٩٥) المصدر السابق : ص ١٨٦ .

(٩٦) المصدر السابق : ص ص ١٧١ ـ ١٧٢ .

(٩٧) المصدر السابق : ص ص ١٩٤ ـ ١٩٥ .

(٩٨) المصدر السابق : ص ص ١٩٦ ـ ١٩٧ .

(٩٩) المصدر السابق : ص ١٩٨ .

الخاتمة

تأكيد الحس العبثي ثم نفيه

الخاتمة

إن التعبير عن العبث سواء في الفلسفة أو الفن يقوم على مفارقة: إننا نصف عالم اللامعنى، اللاجدوى، اللامعقول، العدم من خلال أدوات ووسائل لا تنتمي إلى هذا العالم العبثي، أعني من خلال اللغة والعقل والوجود والتفكير والمنطق والتسلسل ومفردات الواقع. لهذا فقد نخلص إلى نتيجة مؤداها أن التعبير عن العبث ربما يقضي على العبث !

والحق أن الإنسان لا يمكن أن يحيا دوماً في العبث، فالحياة داخل أسوار العبث شئ لا يطاق، من منا يستطيع أن يكون مرسو، أو سيزيف، أو كاليجولا، أو فلاديمير، أو استرجون أو أنيس زكي طوال الوقت. من منا يحتمل الانتظار الذي لا يفضي إلى شئ، أو الأمل الذي يكون في التخلي عن كل أمل؟ من منا يطيق جو العبث الخانق، ورائحة الموت، وظل النهاية، ويقين العدم؟ من منا يقدر على جدران الوحشة القاحلة وكآبة الوحدة المرعبة؟ من؟

إننا قد نستشعر مشاعر العبث في لحظات معينة، وربما نواجهه في لحظات الضجر، أو اليأس، أو الخواء، وقد يباغتنا عند منعطف الطريق، أو في البيت، أو في العمل .. أو في القطار، أو قبل النوم، أو بعد النوم. أنه لا يتخير مكاناً أو زماناً، لأنه أحد أبعاد الوجود الإنساني. ومع ذلك فإننا نهرب منه بأي وسيلة، حتى لو كانت تلك الوسيلة هي ما يسميه سارتر «بسوء الطوية» أو خداع الذات. أننا قد نخدع أنفسنا أحياناً حتى نعيش لعبة الحياة. ربما يعترض أحد المدافعين عن الوجودية بالقول: أن هذا الأمر يتعارض مع فضيلة الصدق التي ينادي بها فلاسفة الوجودية، ويتعارض بالمثل مع هدف الوجودية، ألا وهو تعرية الحقائق وكشف الأباطيل وفضح الأكاذيب بكل قسوة. قد يكون كل هذا صحيح، لكن كيف نستطيع أن نحيا في العبث وإلى الأبد. إن العبث

تجربة متناقضة، أنه ينطوي على مفارقة، فالإيمان بالعبث نفسه عبث. إنه يجعل كل الأشياء متساوية: الخير والشر، الفضيلة والرذيلة، الحب والكراهية، الأمل واليأس، الحنان والقسوة، الجمال والقبح. وإننا إذ نتقبل العبث، فلابد من أن نتقبل عن طيب خاطر كل ما يترتب عليه من لا جدوى القيم، لا جدوى الحياة، لا جدوى المشاعر، لا جدوى السعادة، وبالتالي فإن علينا أن نعترف بحق البشر جميعاً في ممارسة ما يحلو لهم من ظلم أو قسوة أو عنف أو اغتصاب لحقوق وحريات الآخرين. وبالمثل نعترف بمشروعية الانتحار وقتل الآخرين، فطالما لا يوجد معايير للقيم إذن فكل الأشياء مباحة !

إن العبث يخلق عالماً منزوع الإنسانية، عالماً أشبه بعالم الكوابيس والأحلام المرعبة. إن عالماً يخلو من الحب والحنان والسعادة والحقيقة والخير والإيمان وكل القيم التي تدافع عنها الديانات والفلسفات سيبدو عالماً فظيعاً، خانقاً، رمادياً. إن هذا العالم قد نتقبله في الفلسفة أو الفن كنوع من الاحتجاج أو التمرد على هذا الوجود الصامت الذي لا يمنحنا أي عزاء. وقد نتقبله كشكل من أشكال الغضب والتبرم من هذه الحياة ومن أنظمة اجتماعية وسياسية فاسدة تُنتهك فيها براءة الحقيقة، ويصبح فيها الإنسان أحقر من الصراصير وأتفه من الهاموش. لكننا لا نستطيع أن نتقبل هذا العبث في الحياة، أو بمعنى أدق أنني إذ أعترف بالعبث، فإن هذا لا يعني أنني أستطيع أن أجعل منه قاعدة للفعل أو السلوك من حيث هو تجربة متناقضة.

العبث إذن لا يصلح لأن يكون مثلاً أعلى أو قيمة نؤسس عليها فعلاً إيجابياً، لأنه مبدأ ينفي أي قيمة، ربما يصلح فقط لأن يكون نقطة انطلاق يبدأ منها المفكر لكي يتجاوزها، أو لكي يلغيها بالمعنى الجدلي، وأعتقد أن تلك هي الحدود الملائمة للتعامل مع العبث إذا سلمنا به.

والملاحظ أن فلاسفة الوجودية جميعاً لم يقدروا على العبث، ولم يحتملوا الاستسلام له، حتى على المستوى الفكري. وكامو يهاجم فلاسفة

الوجودية جميعاً لأنهم يهربون من العبث، وهو يوافق فقط على نقطة بدايتهم، أعني وعيهم بالعالم الممزق المليء بالتناقض. ففلاسفة الوجودية من ياسبرز إلى هيدجر، ومن كيركيجور إلى شيستوف، ومن هوسرل إلى ماكس شيلر، يمارسون جميعاً تلك القفزة أو الوثبة الانتحارية التي من خلالها يضحون بالعقل على مذبح الإيمان أو أي مبدأ آخر يتجاوز العالم العبثي المحدود. يقول كامو: «ولكن فلاسفة الوجودية جميعاً بلا استثناء يقترحون الفرار. فعن طريق استدلال غريب. يبدأون من العبث فوق أنقاض العقل. وفي عالم مغلق محدود بما هو إنساني، نجدهم يقدسون ما يسحقهم، ويلتمسون الأمل فيما يفقرهم. هذا الأمل القهري هو أمل ديني بالنسبة لهم جميعاً» (١).

والمدهش أن كامو برغم كل ثورته ضد فلاسفة الوجودية، إلا أنه لم يستطع أن ينجو هو نفسه من التهمة التي وجهها إليهم، وهي تهمة الارتداد عن العبث. كامو نفسه لم يمض في العبث حتى نهاية الطريق. إن قبول العبث يترتب عليه قبول الانتحار والموت. ولكن كامو يرفض الانتحار سواء في شكله الجسدي أو الفكري، فهو يرفض التخلص من الجسد أو التخلص من العقل، ويريد البقاء داخل حدود التوتر والتناقض (٢)، ولكن ما يريده كامو يبدو مستحيلاً سواء على المستوى الفكري أو العملي، وكتاباته المتنوعة خير شاهد ودليل على استحالة البقاء داخل التناقض، فكامو لم يستقر في العبث، وهو يعترف بأن العبث نقطة انطلاق، ويتناقض مع نفسه عندما يعلن «أن الحياة هي إبقاء العبث حياً» (٣) ويتناقض كامو مرة أخرى عندما يعترف بأن العبث يمثل لديه نقطة انطلاق تقوده خارج العبث !

إن كامو في رأيي لم يختلف كثيراً عن أقرانه من فلاسفة الوجودية الآخرين، فهو أيضاً يحاول الإفلات من العبث، ولكنه فقط حاول أن يفتش عن وسائل وسبل أكثر علمانية يمكن من خلالها قهر العبث، فتارة ينادي بالتمرد، وتارة يدعو إلى التضامن البشري، وتارة يتلمس ذلك اليقين في

الجسد وفي العشق الوثني للبحر والطبيعة، وتارة يبحث عن الخلاص في الفن. وكان من الطبيعي أن يصل كامو لنتائج شديدة التناقض، خاصة وأن قضاياه التي يدافع عنها ليست في وضوح وأهمية القضايا التي تبناها سارتر.

إن الأمل الشرس الذي اتهم به كامو الفلاسفة لهو غريزة أساسية، ومهما كانت قسوة الإحساس بالعبث، فإننا لابد وأن نتجاوز الصدمة، هكذا تعلمنا الحياة: «أن الصدمة تدمر نفسها» (٤).

لهذا السبب أيضاً فإن المسرح العبثي، برغم أنه يبدو ظاهرياً على أنه مسرح اللاشئ أو العدم، إلا أنه مع ذلك لابد وأن يفضي إلى شئ ما، أي شئ سواء كان اجتماعياً أو سياسياً أو دينياً أو فنياً .. إلخ من هنا فإن مسرح العبث لم يكن في معظمه مسرحاً لليأس أو الرضوخ، وإنما هو في أساسه مسرح للاحتجاج والغضب والرفض. وفي هذا السياق أعتقد أن صورة البطل المتمرد (بروميثيوس) هي الصورة الأكثر ظهوراً، والأشد تأثيراً في دراما العبث من صورة البطل الضحية (سيزيف).

وهكذا فإن العبث لا ينبغي أن يسلمنا إلى اليأس، فالحياة قد تبدو بلا معنى، ومع ذلك فإنها يجب أن تعاش، والعقل لا يروي ظمأنا الجامح للمعرفة ولرغبتنا في امتلاك الحقيقة، لكن علينا ألا نرفضه لأننا لا نمتلك سواه. والحياة صائرة إلى الموت لا محالة، وبرغم ذلك فإن علينا ألا نخاف الموت لأنه اللحظة التي لن نعيشها أبداً كما قال أبيقور. وجهدنا الإنساني محاصر بالفشل، وإحباط الأماني، ومع ذلك فإننا ينبغي أن نؤمن بما نفعل، وأن نثق بأنفسنا، وأن نفتش بداخلنا وخارجنا عن شئ، أي شئ يحمل روعة المعنى وبهاء الحقيقة.

هوامش الخاتمة

(١) Camus: The Myth of Sisyphus, p. 24.

(٢) Camus: Rebel, p. 6.

(٣) Ibid: p. 40.

(٤) Hinchliffe: The Absurd p. 98.

مطبعة دار الراعي الصالح
للطباعة والتوريدات
٤٩٩٨٣٣٥

فلسفة

مفهوم العبث بين الفلسفة والفن

د/ حسن حماد

أستاذ الفلسفة المعاصرة وعلم الجمال
بكلية آداب الزقازيق

هذا الكتاب هو صرخة احتجاج ضد هؤلاء ممن يهللون لموت الأفكار والمذاهب، ويعلنون- في نشوة بلهاء- أن الوجودية ماتت، وأن المسرح العبثي قد انتهى، ولا أدري كيف تموت الأفكار.. وكيف يموت الإنسان!

إن سؤال العبث ليس سؤال الأمس، وليس شيئاً ينتمي إلى الماضي، بل أنه سؤال الإنسان في كل زمان ومكان. وفي زمننا الغريب الذي اختلطت فيه الأوراق وتضاربت المعاني، واختلطت المعايير، وضاع كل شئ في لا شئ يعاود سؤال العبث الظهور مرة أخرى على المسرح الفكري. إن سؤال العبث هو في نفس الوقت سؤال عن المعنى، معنى هذا الوجود.

وكاتب هذه السطور إذ يعذبه سؤال المعنى، فإنه يحاول عبر هذا الكتاب أن يتسول ويتوسل شيئاً من الإجابة لدى بعض الفلاسفة والأدباء الذين أعيتهم أسئلة العبث ودوختهم دروب المعنى.





٤ شارع حجاج عين شمس الشرقية
القاهرة - مصر ت: ٤٩١٤٢٧٦
Web site:www.elkalema.com